

ESCRITURA

ENSAYO - CRITICA - POESIA - NOVELA Y CUENTO
MUSICA - ARTES PLASTICAS - TEATRO - CINE - POR
LA PAZ - LIBROS - GRABADOS E ILUSTRACIONES

EN ESTE NUMERO:

LAURO AYESTARAN, JORGE LUIS
BORGES, HORACIO COPPOLA, RAY-
MOND L. GRISMER y JOHN T.
FLANAGAN, CECILIA MEIRELES,
EMIR RODRIGUEZ MONEGAL,
JULES SUPERVIELLE.

3

MARZO DE 1948
MONTEVIDEO

EN EL AÑO 1948

ESCRITURA

18 de Julio 1333 Ap. 32.

Teléf.: 8-87-59

Montevideo, Uruguay.

DIRECCION

Julio Bayce — Carlos Maggi — Hugo Balzo

DIRECCION DE LAS SECCIONES PERMANENTES

POESIA: Isabel Gilbert de Pereda. NOVELA y CUENTO: Carlos Maggi. MUSICA: Hugo Balzo. TEATRO: Carlos Martínez Moreno. CINE: José María Podestá. POR LA PAZ: Julio Bayce. LIBROS: Carlos Real de Azúa. Viñetas y asesoría gráfica: Adolfo Pastor.

Redactores Responsables: Julio Bayce y Carlos Maggi.

Secretario de la Administración: Mario Rodríguez Gál.

Representante literario en Buenos Aires: Romualdo Brughetti.

ESCRITURA

ENSAYO - CRITICA - POESIA - NOVELA Y CUENTO
MUSICA - ARTES PLASTICAS - TEATRO - CINE - POR
LA PAZ - LIBROS - GRABADOS E ILUSTRACIONES

Año II

Montevideo, Marzo de 1948

N.º 3

SUMARIO

PRIMERA PARTE

El enigma de Ulises. por *Jorge Luis Borges*. — Alguien en la encrucijada.
por *Cecilia Meireles*.

SEGUNDA PARTE

POESIA. — *Pleine mer*, por *Jules Supervielle*. — *Alta mar*, traducción de *Rafael Alberti*. — *Jules Supervielle* y su poesía, por *Isabel Gilbert de Pereda*. — NOVELA Y CUENTO. — El culto de la violencia en el cuento latinoamericano, por *Raymond L. Grismer* y *John T. Flanagan*. — MUSICA. — Una revisión de las notaciones musicales de los griegos, por *Leuro Ajustarán*. — TEATRO. — De *Racine* a *Jean-Louis Barrault*, por *Emir Rodríguez Monegal*. — Calendario de teatro. Aficionados, por *C. M. M.* — CINE. — La nueva cinegrafía italiana, por *Horacio Coppola*. — En torno a un experimento: "La dama en el lago", por *José María Podestá*. — Notas, por *J. M. P.* — POR LA PAZ. — Falsas objeciones a los pacifistas, por *Julio Bayce*. — *Mahatma Gandhi*. — Un pacifista: *Eugen Relgis*. — LIBROS. — *Rodó en sus papeles*, por *Cárlos Real de Azúa*. — Notas bibliográficas. — EXPOSICIONES.

GRABADOS

Facsimil de la portada del "Dialogo della musica antica et della moderna", de *Galilei* (1581). — Fotograma de "La dama en el lago". — Niña (lápiz), de *Amalia Nieto*. — Naturaleza muerta (óleo), de *José Palmeiro*.

VIÑETAS

de *Adolfo Pastor* y de *M. A. Pareja Piñeyro*



TODAS LAS COLABORACIONES SON INEDITAS Y EXCLUSIVAS
PARA "ESCRITURA", SALVO EXPRESA MENCION EN CONTRARIO.
PROHIBIDA LA REPRODUCCION PARCIAL O TOTAL SIN MENCIO-
NAR SU PROCEDENCIA.

EL ENIGMA DE ULISES

Mi propósito es comentar, siquiera brevemente, el enigmático relato que Dante pone en boca de Ulises (*Inferno*, XXVI, 90-142). No he descubierto, ni fingiré haber descubierto, una clave; de las incalculables generaciones que han leído ese canto sólo me diferencia, tal vez, un sentimiento algo más vivo de las dificultades que encierra. No explicaré el enigma; básteme denunciar su presencia.

Dante y Virgilio han descendido, en su viaje espectral, al octavo foso del octavo círculo del Infierno, donde los fraudulentos arden sin fin, cada cual en su llama. Ven una llama con dos puntas; Ulises y Diomedes, adentro, plañen el artificio del caballo y el sacrilego robo del Paladión. Virgilio, instado por Dante, pide que Ulises les refiera dónde halló muerte. Como si la cansara el viento, la mayor punta de la llama oscila y murmura; después, oyen la voz de Ulises.

Este refiere que después de separarse de Circe, que lo retuvo más de un año en Gaeta, ni la dulzura del hijo ni la piedad que le inspiraba Laertes ni el amor de Penélope, aplacaron en su pecho el ardor de conocer el mundo y los defectos y virtudes humanas. Con la última nave y con los pocos fieles que aun le quedaban, se lanzó al mar abierto; ya viejos, arribaron a la garganta donde Hércules fijó sus columnas. En ese término que un dios marcó a la ambición o al arrojo, instó a sus camaradas a conocer, ya que tan poco les restaba de vida, *el mundo sin gente*, los no usados mares antípodas. Les recordó su origen, les recordó que no habían nacido para vivir como brutos sino para alcanzar la virtud y el conocimiento. Navegaron al ocaso y después al sur y vieron todas las estrellas que cubren el hemisferio austral. Cinco meses hendieron el océano y un día divisaron una montaña, parda en el horizonte. Les pareció más alta que ninguna otra y se regocijaron sus ánimos. Esa alegría no tardó en trocarse en dolor, porque se levantó una tor-

menta que hizo girar tres veces la nave y a la cuarta la hundió, como plugo al Otro, y se cerró sobre ellos el mar.

Tal es, en mala prosa castellana, el relato de Ulises. Cabría razonar que, en rigor, no hay misterio en él: Ulises —no el advertido rey de la Odissea, ignorado por Dante, sino el artífice de crímenes de la Eneida (II, 164) y de las Metamorfosis de Ovidio (XIII, 45)— sufre la pena de falsario en el foso de los falsarios y, además, narra la historia de su muerte. Lógicamente, esa conjetura es irreprochable, pero estéticamente es inadmisibile. Vemos a un réprobo que sufre un singular castigo; después, oímos su relato; es natural imaginar que éste encierra la causa eficiente de aquél. Así, los comentaristas que he interrogado (Casini, Pietrobono, Vandelli) atribuyen al robo del Paladión y al fraude del caballo la perdición del alma de Ulises, pero asimismo culpan su viaje, que tachan de sacrilego. “La colpa di Ulisse rinnova la colpa di Adamo”, escribe Pietrobono (*Inferno*, 325). En efecto, la montaña entrevista por el héroe antes que lo abismaran las olas es la santa montaña del Purgatorio (1), prohibida a los mortales (*Purgatorio*, I, 130), y el límite violado por él no ha sido prefijado por Hércules sino por el Dios que lo creó y que lo abismará en sus infiernos y cuyo nombre no podrá pronunciar.

Nos enfrentan dos interpretaciones, ambas de tipo trágico. La primera postula una imperdonable culpa anterior que ningún acto, por insigne que sea, corregirá; la segunda, una culpa misteriosa en el viaje de Ulises (2). Guido Vitali (*Inferno*, 325) entiende que su culpa es la falta de verdadera fe, la soberbia; Ulises ha renunciado a su casa y al amor de los suyos, pero de nada le valdrá el sacrificio, pues no lo ha hecho por el reino de Dios (Lucas 18:29). Acaso recupera esa conjetura las razones de Dante, pero no hay que olvidar que las razones, que son trabajo posterior a lo estético, serán menos preciosas que su intuición de un hombre infortunado y valiente que, a fuerza de palabras nobilísimas y de empresas magnánimas, labra su perdición (3). Detrás de ese hombre nos parece entrever leyes crueles y antiguas: el Hado, que teje los destinos de los mortales con una lanzadera de hierro; la doctrina agustiniana, y tomista, de los predestinados al mal.

El Ulises dantesco es misterioso; urge que siga siéndolo. Quizá Dante, al urdir su historia, pensó menos en él que en el Otro, en la divinidad cuyo nombre calla (“e la prora ire in giù, com'altrui piacque”) y que es el infinito protagonista de la Comedia. Hablar de los problemas literarios de un hombre como Dante puede parecer una irreverencia, pero la general felici-

dad de las soluciones que éste les dió no debe cegarnos al hecho de que ellos existieron y, alguna vez, resultaron insuperables. Uno de esos problemas, quizá el mayor, fué la verosímil presentación de la mente divina. Milton, siglos después, creyó resolverlo, identificando esa mente con la de Milton; su fracaso fué indiscutible. Harto más hábil, Dante procuró que su Dios no se le pareciera. Optó por identificarlo con la Justicia, no con el Amor. ¿A quién no maravilla pensar que el hombre que oyó la confesión de Francesca y estuvo a punto de morir de piedad, es (de algún modo) el Juez que la condena a errar para siempre en el negro huracán del segundo círculo? Tal es la verdad, sin embargo, salvo que prefiramos decir que Dante, que es nuestro sueño ahora, soñó la pena de Francesca y soñó su lástima... La misma dualidad nos afronta en el caso de Ulises. (También en el de Farinata, en el de Ugolino, en el de Brunetto Latini). Dante, poeta, lo justifica; Dante, ministro de la divinidad, lo condena. Lo hace, porque le consta que, como espectáculo estético, un destino trágico vale más que un destino dichoso; lo hace, para que Dios sea inescrutable, para que en El perdure, intocada, como la tierra antártica prohibida a los marineros de Ulises, una zona de sombra. (De ese procedimiento hay una *reductio ad absurdum* en las alegorías de Kafka, donde las instituciones que representan la divinidad no sólo son inescrutables, sino insensatas). La condena de Ulises es misteriosa; también es misterioso el Juez que la dicta.

JORGE LUIS BORGES

(1) A propósito de la montaña del Purgatorio, el erudito comentarista Francesco Torraca menciona la montaña del imán, asimismo fatal a los navegantes, en las *Mil y una noches*. La atribuye a la historia de Simbad; resimemente figura en la narración del tercer calender. Cf. Burton: *Arabian Nights*, I, 140.

(2) Acaso, para el siglo XIII, la mera acción de navegar connotaba una culpa; algún vestigio de ese escrúpulo queda, anacrónicamente, absurdamente, en la *Vida retirada* de Fray Luis y en la primer página del *Crítico* («Oh tirano mil veces de todo el ser humano aquel primero que, con escandalosa temeridad, fió su vida en un frágil leño al inconstante elemento. Vestido dicen que tuvo el pecho de aceros, mas yo digo que revestido de yerros... Una nave es un ataúd anticipado»). El hemisferio austral era aún el *Mare Tenebrosum* y no había perdido su autoridad la sentencia de Clemente de Alejandría: «No podemos llegar a los antípodas ni tampoco ellos a nosotros».

(3) Me acuerdo, aquí, de otro capitán desdichado: Ahad, de *Moby Dick*.

ALGUIEN EN LA ENCRUCIJADA

Me sucedió estar en la encrucijada viendo pasar a todos con prisa. Pero ninguno iba claramente para un lugar determinado. Y lo peor es que muchos pensaban que iban, por haber recibido avisos y llamados; otros no sabían si iban — pero por ver andar, andaban; había unos tristes, descreídos ya, sabiendo positivamente que no iban, andando sólo porque sí, por no querer, por no tener fuerza o coraje para quedar parados. Esos fueron los que me causaron más pena. Les pregunté si siempre habían andado de igual modo. Me respondieron que no, pero que ahora ya no había otro remedio.

Todos los que pasaban tenían modos diferentes, como si no fuesen de la misma tierra, ni del mismo tiempo. Había unos, que miré de cerca, exactamente como si no fuesen de ningún tiempo, ni de mundo alguno. Percibí que, a pesar de que algunos pretendiesen ciertas cosas, no se podía discernir cuáles eran, pues aun cuando se agitasen como vivos y se moviesen por el interés de alcanzarlas, eran incapaces de definir las y tenían aire previo de condenados a muerte.

Aunque todos marchaban por el mismo declive —por donde todavía se sentía la sangre de sus antecesores— procuraban caprichosos senderos, pues según me pareció, ninguno quería dar a los compañeros una impresión de vulgaridad: en todos ardía cierto deseo de ser o de dar la sensación de originales, aún a costa de su perdición. Pero más allá de ese deseo, otro les sorprendí: el de dominarse mutuamente, sin ningún propósito verdadero ajeno a la propia avidez de dominación. Y de todas las empresas que traían consigo, casi creo que ésa era la menos oscura en la confusión de su conciencia nublada por invencibles supersticiones. Y como había algunos difíciles de sucumbir, contra éstos se congregaban fraternalmente; pero tal fraternidad no duraba más que lo necesario para tan mediocre fin.

La generalidad de los hombres, lejos de tan extraordinario espectáculo, sólo podría imaginar guerras con armas y uniformes; en cambio, aquél que quedó parado en la encrucijada, ve que los ejércitos con todo su equipo son menos pavorosos que las palabras bifrontes, las manos llenas de odio y mentira y la pasión de cada criatura por sí misma. Escuché discusiones que se reducían a esto: "¿Quién eres? ¿Qué haces a mi frente? ¿No ves que YO estoy aquí, que pretendo ser el dueño de todo? Si quieres hacer algo, abre el camino para que YO pase. Ahórrame el trabajo de empujar a la multitud y luego, ¡desaparece!"

De todos los que pasaban ninguno me pareció feliz. Iban demasiado preocupados en serlo, para que lo consiguiesen. Pero algunos se mostraban tan animados y alegres que tuve deseos de conocer la causa. Y era el sentirse en la inminencia de avanzar más entre los compañeros de marcha, de haber hecho sucumbir un gran número y de haber recogido ávidamente, de un lado y otro, despojos que los entusiasmaban por tenerlos en sus manos, a pesar de no verles posibilidades de ser comprendidos, cuanto mas utilizados.

Todo esto me pareció muy extraño, pero era así el mecanismo de la marcha. Y la alegría entre ellos era una cosa trágica, vista de lejos, sin participación.

Vi también surgir oriaturas diferentes, que intentaban detener la caravana con proposiciones que era necesario descifrar. Mas únicamente los que las traían estaban interesados en ellas. Veíase que sólo por eso habían penetrado en la enorme avalancha. Su voz era infantil y celeste, siendo preciso un cierto silencio para ser escuchada. Y cuando lograban un poco de ese difícil silencio, pronto era quebrado con furiosos puños: porque los problemas de la multitud eran otros y no querían ser atravesados por ninguna pregunta, considerando una amenaza de muerte el consentir en alguna reflexión.

"¿Y qué haréis después de esto?", indagaba de repente una voz solitaria. Pero no insistía porque nubes de polvo la ahogaban. Y vi que solamente gobernaba el espíritu llamado Torbellino.

Como todos querían tener riquezas, nunca llegaban a arrastrar cuanta anhelaban, aun cuando las arrancasen, como vi, sin ningún escrúpulo, de los sitios más inesperados.

A algunos se les despertaba la extravagante ambición de pasar por verdaderos, gloriosos y bellos; pero si encontraban quien ya naturalmente lo fue-

se, creían necesario exterminarlo, porque no amaban ni la Verdad, ni la Belleza, ni la Gloria, sino a sí propios, adornados con esas galas imaginarias. Y por sentir intimamente que no las poseían, enseñaban falsos conceptos para que los demás supusieran ser Verdad, Belleza y Gloria, las máscaras momentáneas con que se cubrieron.

Vi al rico robar al pobre, al hijo golpear al padre, a la madre matar al hijo, al sacerdote engañar a Dios. Vi muchas cosas espantosas. Y ni sé cómo las pude ver, porque la multitud que corre detesta a los que se detienen a observarla haciendo todo lo posible por arrastrarlos consigo o por arrancarles los ojos que ven y la lengua que puede hablar.

Escuché inúmeros conceptos sobre cosas eternas como la Vida, el Amor, la Libertad. Pero eran como señales de viaje. Decían y andaban. Ninguno daba gran importancia a lo que iba diciendo. Y cuanto más los oía, tenía la certidumbre de que no sabían más nada —ya no digo de ideas— sino de palabras. Repetían las últimas vibraciones de un sonido que venía de muy lejos, sin relación ninguna con lo que bajo su supuesta inspiración, iban haciendo.

Hubo un momento en que pensé que la multitud se detendría, que cesaría esa convulsión y que se escucharía la voz infantil y celeste de los inocentes. Pero los que quisiesen parar, no podrían: eran empujados, arrastrados, estaban dentro del caos.

Y sucedió que algunos, quizá por encontrar mis ojos más serenos, me preguntaron sobre sí mismos, si yo los encontraba despiertos y vivos y si les podría decir a dónde iban. Hice esfuerzos para librarlos de la ola inmensa y ya que me interrogaban, intenté persuadirlos a pensar, juzgando que así conseguirían entenderse a sí mismos, ir para donde quisieran, no para donde fueran obligados a marchar. Los traté como cautivos que suplican, a los que se pudiera ayudar con buena fe y amor. Pero estaban tan desesperados y eran tan contradictorios, que aun preguntando por sí mismos, no querían ser ni entendidos ni explicados. Me decían que era mejor avanzar a ojos cerrados, sin saber cómo, ni para qué, asegurando que pensar debía ser muy triste y que preferían la inutilidad a la tristeza, porque se tenía menos trabajo y se era menos responsable.

Me invadió profunda compasión e hice preguntas que se me ocurrieron. Me contestaron que el mundo había terminado, que los padres y abuelos

habían desaparecido, que los hijos darían vueltas como ellos por donde pudiesen cuando llegara su tiempo y cerrando sus oídos, me lanzaron tremendas imprecaciones, de modo que delante de tanta ceguera y soberbia, dejé crecer mi piedad melancólicamente.

Maldecían porque no iba con ellos. Porque yo sabía cosas que los avergonzaban. Por el deseo de instruirme para salvarnos, entendían que me quería salvar para ofenderlos.

Comprobé qué dolidos estaban. Cómo los mejores de entre ellos, iban sofocados, vencidos y ya tan sin fuerzas que cualquier ayuda, aunque no fuese la mía, sería difícil de recibir. Querían apenas llegar de prisa al fin. A cualquier fin.

Es triste ver desde una encrucijada la multitud que pasa en torrente, cuando se sabe qué fuerzas constituyen su caudal. Por eso no siempre es posible seguir con ella, porque ya se conoce cada una de las fuerzas que la mueve y su mutabilidad y en el instante en que se apunta a una de ellas, su máscara rueda, ante nuestra estupefacción por los engaños que los hombres tienen a su disposición, a punto de hacer caer sobre los otros sus propios errores, cuando los descubrimos.

Así como los ríos tienen remansos, se me ocurre pensar que en un futuro la multitud se extendera, fatigada de sus extrañas locuras, y que los inocentes recuperarán su energía y lucidez. Quizá lograrán hacer oír su voz infantil y celeste. Entonces todos nosotros, los de las encrucijadas, romperíamos la densa corriente exhausta y aumentaríamos en ellos la esperanza de caminar de otro modo, para algún lugar, por alguna razón.

Quien se detuvo en las encrucijadas sin ser pusilánime, cree que la primera cosa es parar; la segunda, reflexionar; la tercera, andar. Pero es preciso saber también qué esfuerzo tremendo es detenerse, cuando todo gira en rededor en un vértigo turbio; qué sobrehumano poder exige el don de pensar libre de insinuaciones y amenazas y qué sacrificio requiere el andar por los propios pies no siendo para agredir ni dominar: mas para conquistar y enseñar libertad.

¿Encontraré en la próxima encrucijada el remanso del torrente desatado? Con los ojos plenos de todo ese espectáculo, ¿valdrá la pena arriesgarse a otras visiones?

¡Ay de mí! — ya vi todo eso y me pongo a andar... Siento el clamor y no desanimo a pesar de saberlo lleno de maldiciones. Hay ciertas devociones incomprensibles. Y hay quien no muere traquilo si no sufrió por alguien.

CECILIA MEIRELES



POESIA

PLEINE MER

Un petit hublot de ciel
Mais c'est tout le ciel, le ciel,
Oiseaux, étoiles comprises,
Nos regards se font légers
Pour mieux s'échapper dans l'air
Mais ils n'y font nulle prise.
Il n'est rien où s'accrocher
Entre le ciel et la mer.
C'est un monde sans saisons
Ni place pour un bourgeon
Côté mer, sur la planète,

Et plus pauvres que les bêtes
Nous n'avons plus rien à nous
Même pas deux pieds de terre
Pour y faire notre trou
La mer dispose de tout
Et ne sait plus comment faire.
Dans son étroite raison
Elle cache ses poissons
Comme une jalouse mère
Et devant nous fait bouger
Tous ses moutons sans bergers
Et cette laine éphémère
Qui ne voudrait déroger,
Et cette angoisse étagée.
A l'oreille des cabines
La mer vante ses abîmes,
Même le hublot fermé
Tous nos rêves sont mouillés
Et brouillés par l'eau marine
Et la mémoire alarmée
Coule sur ses propres ruines.

JULES SUPERVIELLE

ALTA MAR

Un ojo de buey de cielo,
Pero es todo el cielo, el cielo,
Pájaros, también estrellas,
Las miradas se nos vuelven
Más ligeras para así
Mejor fugarse en el aire,

Pero no hacen presa alguna.
No hay nada donde agarrarse
Entre el cielo y entre el mar.
Un mundo es sin estaciones
Ni lugar para un retoño
Junto al mar, sobre el planeta,
Y más pobres que las bestias
No tenemos nada nuestro
Ni esos dos palmos de tierra
Para hacernos nuestro hoyo.
La mar dispone de todo
Y no sabe ya qué hacer.
En su estrecho razonar
Ella sus peces esconde
Como una madre celosa
Y ante nosotros agita
Sus corderos sin pastores
Y esta lana tan efímera
Que no se quiere abolir
Y esta angustia escalonada.
Al borde de las cabinas
Alaba el mar sus abismos.
Aun cerrado el tragaluz
Se han mojado nuestros sueños
Confundidos por el agua
Y la memoria alarmada
Naufraga en sus propias ruinas.

(Traducción de *RAFAEL ALBERTI*)

JULES SUPERVIELLE Y SU POESIA

Tal vez, entre otras sorpresas de nosotros mismos, nos hayamos encontrado una tarde en el momento en que nuestros ojos se habían detenido a contemplar un ligero temblor de la hierba. Era una tarde de invierno; la hierba tenía un verde fresco, jugoso, después de una tormenta de agosto. Bajo el viento frío de las cinco se estremecían los tiernos pastos. Y corría sobre la tierra un ondular de ligerísimas eriaturas inocentes. Cuando nos sorprendimos en la contemplación de este temblor, descubrimos también que en nuestro espíritu, tras esos livianísimos escalofríos de la hierba, esa obediencia dulce y gozosa con que se inclinaba, tras la melancolía del viento y de la hora, había algo más, algún otro sentimiento inapresable que estaba rondando oscuramente.

Nos ha ocurrido también, algunas veces, que al correr de las horas y los días nos hemos visto envueltos en acontecimientos de los cuales, testigos o actores, sentíamos que no nos dábamos verdadera cuenta. Los hechos crecían en torno nuestro, las palabras se enredaban y vivían hasta llegar a tener ellas también sus cuerpos: pero si hubiéramos tenido que dar cuenta fiel de lo ocurrido, si hubiéramos querido relatarlo, ¿no hemos sentido que las palabras recién oídas, aún vivientes en nosotros; que las palabras dichas, cuya huella casi se hubiera podido reconocer en nuestros labios; que los hechos vividos se nos escapaban y nos sentíamos de pronto, solos y perdidos en un mundo inasible que temíamos traicionar al expresarlo?

Aquellas palabras eran ellas y el gesto, el ademán, la entonación, la voz que las dijo, y la circunstancia. Sólo aproximaciones se darían aun repitiéndolas fielmente, pero sin el singular cortejo que las rodeaba.

No voy a insistir aquí en viejos problemas de conocimiento y de expresión. Es sólo ese sentimiento de lo inapresable, de lo misterioso fugitivo que hay detrás de hechos aún aparentemente sencillos, el que quiero señalar.

Porque es en ese trasfondo inefable que fugazmente visitamos en algunos momentos o que a veces nos muerde y nos abandona, donde nos encontramos con la poesía de Jules Supervielle.

No toda su poesía se mueve en estas secretas atmósferas. Pero su dominio para cruzarlas, sobreviviéndolas y rescatándolas de su muerte; su gracia segura para pisar con paso ingrátido, lúcido y certero, sobre cambiantes arenas, entre lluvias y vientos obstinados que jamás podrán borrar sus huellas, son signos que distinguen peculiarmente a nuestro poeta.

Nos parece que hace ya mucho tiempo que lo viéramos por última vez, el día de su partida. La mañana era gris y húmeda; el mediodía nos rodeaba con uno de esos vahos cálidos que aparecen de improviso en nuestro invierno. Ya en el muelle, alejándonos, vimos en uno de los puentes pasar su alta figura, con su personalísimo andar, la cabeza descubierta; apresurado, en busca de alguien o de algo, desapareció por una puerta hacia el interior del barco. Nos quedamos mirando aquel vano de sombra por el cual se había ido.

Desde entonces la nostalgia ha crecido, y muchas veces caminando bajo los pinos de Carrasco hemos echado de menos su andar, los brazos agitándose en ritmos alternos, independientes del paso, hacia los lados, la cabeza un poco inclinada hacia adelante, un sombrero o una gorra caídos sobre los ojos. Si era verano algún "sweater" abierto sobre la camisa; si era invierno varios "sweaters" cuya existencia se delataba en las bocamangas, un grueso sobretodo, una espesa bufanda protectora enroscada a su cuello hasta cubrir su boca.

Couverture de laine
Sur un corps de poète
Un mouton met sa tête
Sur le bord de mon lit.
.....
Un agneau saute dur
Sur mes genoux frileux.

("El alba". Gravitations, p. 107).

Los ojos, que nunca supe bien si eran grises, —él dice en algún verso "mes yeux bleus"— un poco abandonados, con apariencia de no mirar con atención, de no aplicarse mucho.

El decía que era distraído, que no observaba las cosas a su alrededor, que no advertía muchas veces cuándo había florecido un árbol o había bro-

tado una casa o un jardín. Pero bien sabemos que, si no miraba, algún otro sentido le advertía de éstos y otros acontecimientos. Porque su poesía está atenta al transcurrir del mundo; mientras sus ojos se pierden en un mirar un poco nebuloso y resbalado, algún secreto radar poético, ultrasensible, le revela las presencias más lejanas y livianas, las más imponderables, las menos acusables en los otros registros.

Y él está siempre despierto, a la caza de estas revelaciones y dispuesto a interpretar esos mensajes a él llegados o de él nacidos y a leer en sí mismo y a comunicar el resultado de esa lectura.

Porque si pocos seres han recibido dones tan altos de gracia poética, pocos también han cooperado tanto con su gracia, colaborando con ella, exigiéndose y entregándose al ejercicio de su cotidiana artesanía con devoción segura, sin desfallecimientos.

Su voz, tan suave y reposada en el discurrir del diálogo, se enriquece en la modulación cantante de su dición poética. En su decir colaboran sus manos, sus largas manos finas, con la piel muy ceñida a los huesos, nerviosas y vibrantes, sumamente expresivas, subrayando la corriente poética con un fraseo silencioso de los dedos.

En Supervielle, sencillo, afable, cortés, hay siempre algo de lejanía, algo que, en su persona, no se allega totalmente. Pero lo que es sí presente constante y vivo es su amor por la poesía. La poesía es casi su tema exclusivo. A poco de encontrarlo, en su casa, en la nuestra, en la calle, tras unas breves frases estábamos ya en el tema poético y muy poco después en la poesía. No le conozco otro tema igualmente apasionante: poesía, teatro, cuento, novelas, sus lecturas y su obra. Casi todo lo demás, aunque es capaz de interesarse por cosas muy diversas, parece resbalar, o a veces lo deja envuelto en un nebuloso pudor. Sabe tener también un interés profundo por el trabajo ajeno, por la obra de aquellos poetas que quiere y admira.

. . .

Pero más que a su persona vamos a dedicarnos a su poesía. Para concretar el análisis nos obligaremos a realizar una separación ficticia: dejaremos de lado el cuento, la novela y el teatro de Supervielle. Y digo que esta división es ficticia porque bien sabemos que el teatro, la novela y el cuento de Supervielle son obra de poeta, predominantemente.

Hago esta separación con sacrificio. ¿Cómo resignarme a no hablar

del enternecedor coronel Biguá de "El ladrón de niños" o de aquella milagrosa niña de alta mar, del buey y el asno del pesebre, de la desconocida del Sena, de Orfeo, del Minotauro?

Comentaremos pues exclusivamente sus libros de poesía que comienzan en 1919 con "Les Poèmes de l'Humour Triste", en edición ilustrada con dibujos de André Favory, André Lhote y Dunoyer de Segonzac. El mismo año publica "Poèmes", con un prefacio de Paul Fort. Hay, sin embargo, con anterioridad a estas obras un volumen fuera de comercio titulado "Brumes du Passé", de 1901, cuando Supervielle tenía diecisiete años, y otro, "Comme des Voiliers", de 1910, con el cual entrega al público su poesía por primera vez. El libro tiene un acento juvenil, ingenuo y espontáneo: romántico a veces, predominan en él las reminiscencias parnasianas y simbolistas. Tenía entonces Supervielle veintiséis años.

Veamos cuál era el panorama de la poesía francesa en 1910. Exactamente en ese año Claudel publica sus "Cinq grandes Odes", Pégny el "Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc" y Marie Noël sus primeras poesías. Verhaeren culminaba la larga lista de sus obras con la publicación de sus tres últimos volúmenes en 1908. 14 y 16, año de su muerte. En 1910 muere Jean Moréas. Rémy de Gourmont publica su último título en 1912. Henri de Régnier, Francis Viéla-Griffin, Francis Jammes, Anna de Noailles estaban en plena producción poética. Paul Fort había publicado ya casi toda la larga serie de sus Baladas. "Alcools" de Apollinaire es de 1913. Jules Romains había comenzado en 1904, y Jean Cocteau se iniciaba en 1909. Gide había publicado antes de fin de siglo todas sus primeras obras e inclusive "Les Nourritures Terrestres". Paul Valéry guardaba su ascético silencio, entregado a sus severos ejercicios poéticos que recién daría en 1917 con "La Jeune Parque".

Es en este coro ilustre donde empieza a oírse, en la primavera de 1919, bajo el patrocinio poético de Paul Fort, la voz de Jules Supervielle.

En su prefacio Paul Fort saluda el nacimiento de un nuevo poeta en las letras francesas. Creo que interesa detenernos en este prólogo, para saber cómo fué presentada la poesía de Supervielle al público de Francia, y en este libro, donde apuntan ya las raíces de su tronco poético.

Dice Paul Fort que Supervielle había publicado ya versos notables y que en este volumen su poesía está en pleno desarrollo. Señala marcadamente su calidad de francés, "de pura y fina raza", hijo de una familia originaria de

los Pirineos, de Béarn, de donde salieron los más alegres o más melancólicos trovadores, Enrique IV y Francis Jammes. Pero Jules Supervielle —dice— nos llega a París desde Montevideo, “la ciudad de América más próxima al corazón de Francia”, y tiene por eso un doble y seductor aspecto: su esencia francesa, que le viene de raza, no modificada por sus viajes —“Jules Supervielle est notre égal et notre frère”— y un encanto turbador y misterioso que no es propio de los poetas franceses que no han salido nunca de Francia. Le recuerda a Baudelaire que antes de escribir “Les Fleurs du Mal” conoció la atracción “des merveilleux rivages”. Un poderoso viento de alta mar sopla en la poesía de Supervielle: a veces, tumultuoso, otras veces, de una extraña dulzura. Aparecen flores que no florecen en nuestros prados —dice—, árboles suntuosos y horizontes sin límites. Los años pasados en “las pampas” por Supervielle han dejado en su espíritu y en su poesía una huella imborrable. Señala la influencia parnasiana en “Comme des Voiliers” y aquí lo sitúa en la tradición francesa que va de François Villon, Montaigne, Ronsard y La Fontaine a Baudelaire y Verlaine. Lo emparenta también al “enigmático y turbador Jules Laforgue”. Destaca la propia manera de Supervielle, de decir sencillamente, con una melancolía velada de ironía. Su fantasía, su “humor triste” encubren un doloroso poeta, muy sensible, un verdadero poeta, un gran poeta.

Para quien conoce ahora los posteriores libros de Supervielle éste no es sino iniciación, raíz, antecedente, aunque muestre ya aquí su dominio del verso francés, su fluidez en todas las formas que adopta, y sus calidades de poeta.

El libro de poemas está dedicado a su madre y tiene luego, en sus diversas partes y en algunas poesías, ilustrativas dedicatorias: “A la memoria de José Enrique Rodó”, a José Cúneo, a Pedro Figari, a Milo Beretta, a Pedro Blanes Viale, a Santiago Fabini, a Pedro Nadal, a Alfonso Brocqua.

Aparecen algunas de las características mayores de Supervielle: el problema central de la muerte, y el recuerdo, fuente de melancolía. Encabeza una de las partes del libro titulada “Voyage en soi” con un verso que dice:

O souvenirs, neigez avec mansuétude!

Y luego, recordando sus versos de los primeros años, revisando sus viejos cuadernos:

O! pouvoir remonter le dur fleuve des ans,
Boire à sa propre source est si désaltérant.

Y siempre la preocupación de la muerte, de lo desconocido que aguarda, de la desaparición del cuerpo, y de la perduración de las palabras que le sobreviven:

O mots, mots bienheureux qui servez le songeur
El qui lui survivrez comme la tige aux fleurs
Qui fûtes de Marot, de Ronsard, de Verlaine,
Vous qui gardez un suc, une face, une haleine
Demeurez dans mes vers, pleins de sens, de clartés.

• • • • •
O vous qui durerez quand je ne serai plus.

Aparecen temas a los que volverá más tarde: un poema a su madre desconocida, que es el antepasado del "Portrait", tierno, dulce, sin la fuerza y el rigor del Retrato futuro. "Mes amis qui me lirez un jour...", donde están en potencia "les amis inconnus". Y la pampa, su paisaje, su horizonte, sus ombúes, toros, bueyes y rebaños; su soledad y silencio.

Están presentes cualidades humanas y poéticas de Supervielle: su ternura, su dulce ternura derramada sobre los hombres y los animales, pudorosamente vestida a veces de humor, y su gracia, que nos harán pensar más tarde, especialmente en ciertos poemas de "Gravitations", (1) en las memorables fantasías de Méliès; su adjetivación inesperada, original, fuerte en su sobriedad; su precisión, su musicalidad.

• • •
En 1922 publica "Débarcadères", libro en el cual incorpora ya con más fuerza a la literatura francesa nuestros temas nativos: la pampa, el gaucho, el rancho y nuestros árboles —talas, ceibos— que cortan con la sonoridad americana de sus nombres la cadencia del verso francés. (Hay a veces indicaciones al pie de las páginas sobre la pronunciación de estas palabras.)

Poesía descriptiva a veces, de color local, con lo que un crítico francés seguramente llamaría "accent créol". Y los temas que retornarán siempre: nuestro campo abierto al horizonte, los caballos, sus jinetes —"L'Amérique a donné son murmure à mon cœur"—; la misteriosa naturaleza de los seres y las cosas oculta bajo apariencias que intenta descifrar; el fluir del tiempo en que presente y pasado juegan una enloquecedora carrera, y las permanencias bajo esa carrera; la memoria y sus recuerdos. Sus sentidos abiertos

(1) «47 Boulevard Lannes».

al poderoso llamado de los viajes, viajan también por los objetos y los seres, substituyéndolos para hacerlos hablar directamente, desde ellos, personificándose en ellos, intentando apresar su posible alma. Y todo envuelto en su musicalidad creciente, aunque aquí cultiva de preferencia el verso largo y no el breve, fluyente, deslizado, que lo caracterizará más tarde.

• • •

Tres años después de "Débarcadères", en 1925, Supervielle, ya en plena posesión de sus medios poéticos, publica "Gravitations". Y hay allí poemas fechados en 1923 (1) que son ya típicamente superviellianos. A partir de entonces se suceden, casi regularmente, incluyendo "Gravitations", sus cuatro grandes libros de poesía: "Le Forçat innocent" en 1930, "Les Amis inconnus" en 1934 y "La Fable du Monde" en 1938; en 1941 publica "Les Poèmes de la France Malheureuse" en cuya segunda edición, hecha en Suiza un año después, incluye otra serie de poemas titulada "Ciel et Terre", y en 1944 su antología "Choix de Poèmes" donde aparecen algunas nuevas poesías. Desde París, fechados en 1946, han llegado sus "Dix-huit Poèmes".

• • •

Mes frères qui viendrez, vous vous direz un jour:
"Un poète prenait les mots de tous nos jours
Pour chasser sa tristesse avec une nouvelle
Tristesse infiniment plus triste et moins cruelle.
Il avait un visage, où l'air se reflétait,
— Passage des oiseaux, et dessous des forêts, —
Qui se reforme encor dans sa tâche profonde,
Et nous aperçoit-il, abrité par ses vers,
Qu'il se console, avec nos visages divers,
De n'être plus du monde."

(Les Amis inconnus, p. 43).

Este poema nos lleva a dos temas esenciales: la poética de Supervielle y el sentimiento de la muerte en su poesía.

(1) «Apparitions».

Escuchemos su auto-crítica certera: "Un poeta tomaba las palabras de todos nuestros días", pues es éste uno de los rasgos que mejor caracteriza su poesía. Al definir el lirismo de Supervielle, Guillermo de Torre emplea una fórmula que él mismo cree "algo caprichosa pero muy oportuna": "creo lo maravilloso sobre las bases de lo cotidiano". Y es realmente exacta.

Pocos poetas más amorosamente ceñidos a los humildes instrumentos de trabajo cotidiano, a las sencillas palabras de todos nuestros días; pocos poetas también capaces de crear con ellas, sin artilugios visibles, extraños mundos de ensueño y misterio, tan asombrosamente misteriosos y desnudos a la vez que uno se pregunta de qué oculta substancia están hechos, qué imponderable materia rodea y carga las palabras, tan simples, para darles tal mágica fuerza. (Ver "L'Allée". *Les Amis inconnus*, p. 14).

Es realmente milagrosa la creación de este mundo solitario, de esta extraña alameda por la que circulan poderosos caballeros capaces de suspender el día con sólo un movimiento de cabeza. Asombra la creación de una atmósfera tan sobrenatural, tan esencialmente poética partiendo de tan sencillos elementos: una alameda, un jinete que pasa. Pero el poeta sabe que el jinete va envuelto en maravillosos peligros intocables. Y esta forma fluida y transparente, estos versos sencillos que se deslizan sinuosamente, casi sin rupturas de puntuación ni de pensamiento, jugando limpiamente los timbres de sus sílabas, este lenguaje desnudo para tratar un tema tan misterioso, no dejan aún más iluminados de asombro ante esta alameda, suspendida en la soledad de su secreto.

"La singularidad de su obra poética consiste —para Guillermo de Torre— en que habiendo surgido cuando prevalecía lo plástico, la exteriorización metafórica, en una época arrasada bajo un "magnífico bombardeo de metaforas", permanezca inmune, y tienda a otras metas".

Y el mismo Supervielle confiesa: "Me doy la ilusión de secundar lo oscuro en su esfuerzo hacia la luz, mientras que afloran a la superficie del papel las imágenes que se movían y reclamaban en las profundidades".

La búsqueda de la claridad, de la expresión fiel y ajustada, es en Supervielle una conducta cada vez más firme a través de sus libros. Es por esta raíz clásica de su naturaleza poética y por la fuerza de su personalidad lírica que Supervielle permaneció al margen de las corrientes que agitaron la poesía francesa desde la desaparición del simbolismo hasta el cubismo, el movimiento Dada y el surrealismo. Su poesía vive en el mundo y en su época

pero sin ortodoxia de escuelas, sin manifiestos, sin otra teoría que la que espontáneamente nace de su inspiración y de su arte. Hay, por ejemplo, en su poesía elementos oníricos, paisajes de irreales atmósferas, ciertas escenas lentas, con movimientos quietos, paralizados, como sucede a veces en los sueños:

Une jeune fille est assise,...

Un nuage de garçons glisse toujours vers ses lèvres

Sans qu'il paraisse avancer.

("Sans murs". Gravitations, p. 55).

Y otras escenas que tienen a veces una plástica surrealista como la del principio de "Le Survivant". Ese jinete que se acerca en el fondo de los mares y acaricia con un ramo de flores amarillas el rostro del ahogado

Et se coupe devant lui une main sans qu'il y ait une goutte de rouge.

La main est tombée dans le sable où elle fond sans un soupir

Une autre main toute pareille a pris sa place et les doigts bougent.

podría estar en un cuadro surrealista, pero la expresión poética, la forma, no participan en Supervielle de esa estética. Nunca Supervielle usa la notación caótica de elementos subconscientes con que se expresan los poetas del surrealismo. Su poética rechaza esta manera; busca la sencillez, busca el orden, la claridad posible, aun cuando exprese el más sutil misterio. (1)

Supervielle desnuda su poesía de ropaje; lo accesorio desaparece; se ciñe a lo esencial, al acendrado cuerpo del poema, y más que al cuerpo casi diría, por ceñido a su severa estructura, al esqueleto mismo del poema. Así como en el físico del poeta el esqueleto cuenta primordialmente, y se hace visible bajo su piel, su poesía vive vertebralmente, construida sobre un fino, firme y ardiente andamiaje óseo.

Así sus milagrosos poemas, donde la frase se balancea entre breves versos de seis sílabas, fluyendo de uno en otro. (Ver "Plein ciel". "Dix-huit Poèmes", p. 23; "Guerrier de l'obscur". "La Fable du Monde", p. 72).

(1) «Cette œuvre que les siècles à venir ne manqueront pas de ranger sous la bannière du surréalisme — à New York, déjà, M. Henry Alfred Hoimes a publié une étude sous le titre «Supervielle a superrealist» (The French Review, Mai et Octobre 1937) —, s'en distingue entièrement par ses méthodes». René Lacote: «Situation poétique de J. S.» «Revue», N.º 21. Numéro Spécial de Reconnaissance à Supervielle — Eté-Automne 1938.

Esta es la forma peculiarmente supervielleana, identificatoria, tanto como su rostro o sus huellas digitales. Esos breves versos, profundamente musicales, fluyen como sus ademanes o como su resbalado mirar que parece acariciar los objetos, sin tocarlos. Su despojamiento verbal adquiere un agudo poder de sugestión y se vuelve de una certera eficacia poética.

Por otra parte Supervielle no rechaza lo discursivo ni el desarrollo poético. Está, en ello dentro de la tradición francesa y, en sus últimos poemas, extensos, volvía a esta manera. Pero lo discursivo en él está siempre estrechamente aliado a lo poético, sabiamente encadenado a los hilos conductores del poema.

. . .

En su mensaje al Congreso Internacional de los P.E.N. Clubs, celebrado en Buenos Aires en 1936, al tratarse el tema "El porvenir de la poesía", Supervielle sirviéndose de la expresión de un hombre de ciencia con quien había hablado de este tema dice; "Quizá sea en la poesía donde hombres sin Dios han de hallar cada vez más una religión de reemplazo".

Es este ver la poesía como "una religión de reemplazo" el que nos hace volver al poema que suscitó, con uno de sus versos iniciales, todo este comentario. ("Mes frères qui viendrez, vous vous direz un jour"). El poema termina diciendo:

Et nous aperçoit-il, abrité par ses vers,
Qu'il se console, avec nos visages divers.
De n'être plus du monde.

Este consuelo que nos anuncia no es sino un desconsuelo "de no ser ya del mundo" vuelto ternura hacia sus hermanos. Este consuelo no es sino melancolía profunda y sabiduría desolada: "Il avait un visage"... Pero el poeta tendrá en su poesía el arma más segura.

Pour chasser la tristesse avec une nouvelle
Tristesse infiniment plus triste et moins cruelle.

No olvidemos que este poeta no está asistido por fe religiosa:

Jésus, pourquoi te montrer si je ne crois pas encore?

("Au feu!". Gravitations, p. 195).

En un poema de "Le Forçat innocent" titulado "Sans Dieu" expresa la soledad, el desamparo y el desconcierto del hombre sin Dios.

Y en su urgente "Prière à l'inconnu" de "La Fable du Monde" dice:
Voilà que je me surprends à t'adresser la parole,
Mon Dieu, moi qui ne sais encore si tu existes,
Et ne comprends pas la langue de tes églises chuchotantes

.....
Mon Dieu, je ne crois en toi, je voudrais te parler tout de même;
J'ai bien parlé aux étoiles bien que je les sache sans vie,
Aux plus humbles des animaux quand je les savais sans réponse,
Aux arbres qui, sans le vent, seraient muets comme la tombe.

Por otra parte sus poemas iniciales de "La Fable du Monde", donde se complace en la recreación poética del mundo, toman algunos momentos del Génesis — el caos, la creación (de la luz, del cielo, de la tierra y las aguas, los animales y los árboles); el reposo de Dios después de haber creado; la concepción y la creación del hombre; la creación de la mujer—, pero en su frescura, en su gracia, en su fantasía, en su ternura mezclada de humor se infiltran temas y versos no ortodoxos: la soledad de Dios después de la creación, lo que Dios dice al hombre, la tristeza de Dios. Todo tiene una luz y una ternura de fábula: el título y el tono de los poemas nos dicen que el Génesis para Supervielle no es sino maravillosa fábula.

• •

Conociendo pues su desamparo de Dios podemos comprender qué fundamental angustia le trae el fluir del tiempo, lo fugitivo humano perdiéndose en los días. En este poema de "Les Amis inconnus" (p. 143) con una precisión y dureza de reminiscencias medievales nos dice:

Que voulez-vous que je fasse du monde
Puisque si tôt il m'en faudra partir.
Le temps d'un peu saluer à la ronde,
De regarder ce qui reste à finir,
Le temps de voir entrer une où deux femmes
Et leur jeunesse où nous ne serons pas
Et c'est déjà l'affaire de nos âmes.
Le corps sera mort de son embarras.

Hay en él a veces un reconocimiento resignado, sin rebeldía, pero profundamente melancólico, de nuestro destino; un sometimiento lúcido a las leyes que lo rigen. A veces la carrera del tiempo se vuelve obsesionante:

On entre, on sort, on entre.
La porte est grande ouverte.
Seigneurs du présent, seigneur du futur,
Seigneurs du passé, seigneurs de l'obscur.

("Rêve". Gravitations, p. 104)

Y en otro poema de "Gravitations" titulado "Prairie" (p. 106) dice:

Le passé, l'avenir
Comme des chiens jumeaux flairent autour de nous.

En este vertiginoso fluir hay, viviente, un deseo de perduración que va más lejos que la muerte:

Bien ne consent à mourir
De ce qui connut le vivre
Et le plus faible soupir
Rêve encore qu'il soupire.

("Souffle". Gravitations, p. 81).

Este angustioso sentimiento de fugacidad se expresa en la serie de poemas reunidos en "Saisir", tentativa de apresamientos definitivos, poéticamente logrados.

• • •

Así como la vida continúa a través de los muertos

L'enfant qui cherche son chemin
A travers les morts, vers le jour!

así los muertos de Supervielle se aferran desesperadamente a la vida. Sensiblemente, con esa voz casi humilde que emplea para los más grandes temas, este poeta que no participa de la metafísica católica nos expresa su desolación ante ese mundo de irreparables ausencias corporales, sin apoyos visibles, ese mudo país sin voces ni respuestas. Expresando siempre una profunda ternura por su cuerpo, el alma que lo ha perdido dice su nostalgia repetidamente:

Et maintenant me voici
Agenouillée sans genoux
Sur le sol où il s'allonge
Je comprends qu'il ne me reste
Que ses souvenirs à lui
Qui vont, viennent, angoissés,
De mon absence de tête

A mon absence de pieds
 Comme une triste marée.
 Je suis un oiseau dans l'air
 Ne sachant où se poser,
 On m'a coupé mon seul arbre
 Le sol lui-même est fuyant,
 Ah quel est donc ce pays
 Où jamais l'on ne répond
 Où l'on ne sait écouter
 Une voix persuasive?

("Je suis une âme qui parle". Les Amis inconnus, p. 34).

Este amor por el cuerpo, este espiritual sentimiento de adhesión y ternura por esta forma que nos expresa y nos comunica con la vida se evidencia en numerosos poemas.

Las almas expresan siempre su "nostalgia de la tierra":

Un jour, quand nous dirons: "C'était le temps du soleil,

 C'était le temps inoubliable où nous étions sur la terre,
 Où cela faisait du bruit de faire tomber quelque chose...
 ("Le Regret de la Terre". Les Amis inconnus, p. 39).

Al comienzo de "Gravitations" coloca un verso de Tristan L'Hermitte que podría dar título a toda esta serie de poemas: "Lorsque nous serons morts nous parlerons de vie." Y Supervielle nos dice:

Tout ce qui mourut sur terre
 Bède humant de loin la vie.
 Interrogeant les ténèbres
 Où se développe l'oubli

("Alarme". Gravitations, p. 133).

Profundamente sensible a la incomunicación de los muertos con los vivos, cuando piensa en el recuerdo de los que lo sobrevivirán pide que no se interprete su silencio como indiferencia.

Por otra parte, ¿cómo ayudar a los muertos, cómo reconstruirlos, cómo recrearlos?

Avec ce souffle de douceur
 Que je garde enor de la morte,
 Puis-je refaire les cheveux,

Le front que ma mémoire emporte!
 Avec mes jours et mes années,
 Ce cœur vivant qui fut le sien,
 Avec le toucher de mes mains,
 Circonvenir la destinée?
 Comment t'aider, morte évasive,
 Dans une tâche sans espoir,
 T'offrir à ton ancien regard
 Et reconstruire ton sourire.
 Et rapprocher un peu de toi
 Cette boule sur les platanes
 Que ton beau néant me réclame
 Du fond de sa plainte sans voix.

(*"La Belle Morte"*. Gravitations, p. 125).

Dentro de este tema de la muerte, que es medular en su poesía, marcan quizá las más desoladas cimas sus dos estremecidos poemas de agonía: *"La Chambre voisine"*, (p. 82 Forçat) y *"Whisper in agony"* (p. 77 Forçat).

En un poema de *"Gravitations"* (p. 135) titulado *"Offrande"* la serenidad, la dulzura, la ternura por los sencillos, entrañables bienes cotidianos, no hacen sino más patética la desaparición:

Un sourire préalable
 Pour le mort que nous serons,
 Un peu de pain sur la table
 Et le tour de la maison.
 Une longue promenade
 A la rencontre du Sud
 Comme un ambulante hommage
 Pour l'immobile futur.
 Et qu'un bras nous allongions
 Sur les mers, vers le Brésil,
 Pour cueillir un fruit des îles
 Résumant toute la terre,
 A ce mort que nous serons
 Qui n'aura qu'un peu de terre,
 Maintenant que par avance
 En nous il peut en jouir

Avec notre intelligence,
Notre crainte de mourir,
Notre douceur de mourir.

(“Offrande”. Gravitations, p. 135).

• • •

La amistad y el amor son otros dos temas importantísimos en la poesía de Supervielle.

Puesto que para él la poesía “sufre y tiembla hacia el secreto del ser” podemos imaginar por qué recónditos caminos va a llevarnos, con su corazón y su arte.

Al comienzo del “Les Amis inconnus”: en el poema que da su nombre al libro, dirigiéndose a los desconocidos amigos de su poesía, está inscrita esta estrofa que dice:

Il vous naît un ami, et voilà qu'il vous cherche
Il ne connaîtra pas votre nom ni vos yeux
Mais il faudra qu'il soit touché comme les autres
Et loge dans son cœur d'étranges battements
Qui lui viennent de jours qu'il n'aura pas vécus.

(“Les Amis inconnus”, p. 10).

Esq corazón capaz de “extraños latidos que le vienen de días que no ha vivido”, es un corazón capaz de la más revelada amistad, capaz de esa substanciación que implica a veces la verdadera amistad: ese vivir, aún más que compartir, la vida del amigo.

Este profundo sentimiento circula por muy diversos poemas de su obra:

Nous marchions à son pas comme de vieux amis
Qui se prennent un peu le bras pour mieux s'entendre
Et préfèrent causer ainsi, sans se parler,
Pour que cette chaleur ne s'en aille en parolea.

(“Vivre encore”. Les Amis inconnus, p. 82).

Sabe también las dificultades y las limitaciones insalvables para el estrecho conocimiento de las personas: en un poema que titula “Figures” (p. 18, Les Amis inconnus) compara los rostros humanos queridos con un mazo de cartas que baraja:

Le jeu reste complet
Mais toujours mutilé.

C'est tout ce que je sais,
Nul n'en sait davantage.

También en el amor expresa lo que hay de inasible y de desconocido; lo que hay de inseguro y percedero en las temblorosas aproximaciones de los seres; las transfiguraciones de su conocimiento:

Ce sont bien d'autres lèvres,
C'est un autre sourire
Si j'approche de vous.
Ah mon regard vous change
Vous rend méconnaissable
Même à vos familiers.

(Les Amis Inconnus, p. 59).

Dice a veces, una esencial desdicha de las relaciones humanas: una última e insalvable soledad, a pesar del amor, a pesar de todos los mensajes, los torrentes que desbordan de una persona hacia otra. Hay, en muchos poemas, un sentido de irreparable y desesperante soledad. (1) Hay, por otra parte, un deseo de conocimiento esencial de la soledad, de búsqueda del ser en su soledad, sin otro testimonio que su propia existencia:

Quand nul ne la regarde,
La mer n'est plus la mer,
Elle est ce que nous sommes
Lorsque nul ne nous voit.

El amor en la poesía de Supervielle no adquiere casi nunca forma directa, salvo en ciertos poemas. Pero aparece con mucha frecuencia surgiendo de improviso del misterio, en lo más delicado y secreto: un rumor, un silencio, un presente ya vuelto recuerdo, una dulzura inmóvil, un aquietarse en tormento frente a un corazón.

El tema del amor en su poesía va del encendimiento llameante y sombrío ("Le Désir". Les Amis Inconnus, p. 53) a la dulzura perdurable, a una

(1) «Naufrage» — p. 120 Les Amis inconnus.
«Alter ego» — p. 119 Les Amis inconnus.
«Portes» — p. 94 Les Amis inconnus.
«Solitude au grand cœur encombré par les glaces» — p. 25 Le Forcat innocent.

ternura lenta, de intención infinita, volcada sobre días perecederos. ("Le Cœur et le Tourment". Forçat, p. 58).

Siempre en el amor aparece un ansia de apresamientos que superen las mortales fugacidades; la cruel fidelidad del recuerdo que infiltra el presente con irrepetibles días.

El poeta que ha cantado amorosamente la creación de la mujer en "La Fable du Monde" diciendo:

Pense aux plages, pense à la mer,
Au lisse du ciel, aux nuages,
A tout cela devenant chair
Et dans le meilleur de son âge

es capaz de encontrar en ella voz para cantar las alianzas del amor y la poesía.

Elle ne te sera jamais
Complètement familière
Tu voudras la renouveler
De mille confuses manières.

. . .

Hemos entrevisto un vasto mundo poético: un mundo de pasión e inteligencia; un entrañable mundo de ternura, humor, gracia; un mundo en que lo humilde resplandece; un mundo de ritmos y palabras donde conocimos rostros, manos, niños, muertos, amantes, amigos, ahogados; un mundo que abraza desde el sombrío paisaje interior de nuestro cuerpo hasta Francia, la guerra y la paz; un recreado mundo de árboles, hojas, hierbas, caballos, ardillas, gacelas, osos, ruiseñores y abejas; un mundo de silencios, de lentitud, de noches; un mundo al que asomaron las oscuras edades primitivas de la tierra y otros irreales mundos; un mundo estremecido de recuerdos que iban hasta la ya lejana fuente de la infancia; un mundo de veladas confidencias, de misterios, de pausas, de escondido llanto, de secretos movimientos del alma, que en silencio quedaremos viviendo,

Puisqu'il n'est pas de mots pour tant d'ombre et de flammes.

ISABEL GILBERT DE PEREDA



NOVELA Y CUENTO

EL CULTO DE LA VIOLENCIA EN EL CUENTO LATINOAMERICANO (1)

Para el lector norteamericano, el cuento de los países del sur tiene un tono exótico y poco familiar; no sólo porque Buenos Aires ocupa el lugar de Nueva York en los cuentos de ambiente metropolitano, y gauchos y peones reemplazan a granjeros y empleados; no sólo por el obvio contraste de encuadre: las *pampas* de la Argentina, las *Cordilleras* de Chile, las selvas tropicales del Chaco, los calientes, indolentes puertos de Venezuela, Ecuador y Perú, que constituyen el fondo predilecto. Hay otras diferencias más fundamentales, más notables.

La estructura misma de los cuentos se aparta de la experiencia del lector ordinario. No hay intrigas bien planeadas ni relaciones causales ideadas cuidadosamente que lleven el climax a su lógico desenlace. El esquema es



más común que el incidente, el episodio más frecuente que la historia completa. A menudo, la acción no conduce a parte alguna. La exposición inicial, tan importante para el cuentista convencional, es apenas esbozada o totalmente omitida. Se representa un capítulo de la vida del protagonista o se relata un sólo acontecimiento; en cualquiera de los dos casos, no hay explicación preliminar ni resultado. Pocos escritores latinoamericanos revelan adhesión, ni aún comprensión, respecto a los principios del arte novelístico tradicional (una excepción destacada es el cuento, extremadamente sutil, a la manera de Henry James, "Hermano asno" por Eduardo Barrios). Por el contrario, la intriga aparece desintegrada.

Un fuerte sentido religioso latente en muchos de los cuentos constituye otra diferencia. El catolicismo de tierra adentro es raras veces puro u ortodoxo, y a veces no puede distinguirse de los ritos paganos o supersticiones populares mantenidas por largo tiempo; pero afecta invariablemente la vida interior de los campesinos y la vida externa de las clases privilegiadas. Los santuarios en los caminos, las festividades, la liturgia de la iglesia, los sacerdotes, las catedrales, se hacen sentir vigorosamente.

Las fiestas de la iglesia quizá sean meras atenuaciones de los ritos de fertilidad y encantamientos a los dioses de la lluvia, pero son parte integrante de la existencia diaria. Aunque un *pícaro*, como el Pito Pérez, de Romero, despoja a un sacerdote y ridiculice a otro, la Iglesia siempre mantiene su lugar en la vida provinciana.

Más notoria tal vez para el lector no minucioso es la diferencia que imponen los caracteres. Pocos escritores latinoamericanos buscan sus personajes en las clases superiores; prefieren en cambio *gauchos*, pescadores, obreros de las selvas tropicales, indios y mestizos, *criollos* (todos los extranjeros son *criollos* para los nativos), peones de estancia, gente de mar, prostitutas — en una palabra, el proletariado. No se intenta embellecer el trabajo ni glorificar al trabajador. Siempre se le muestra sudando, maldiciendo, bebiendo fornicando yendo del trabajo chato y aplastante a los más bestiales excesos. El protagonista corriente es ignorante primitivo, semisalvaje, inseparable de su *machete*, del *aguardiente* y del *pulque*, presa de desenfundados deseos e incontroladas pasiones.

Estas "cosas laides" son por supuesto, rasgos comunes de la literatura naturalista de todo el mundo, especialmente de la de Francia, que ejerció

profunda influencia en la América española durante su período de formación. (2)

Estudiados varios cientos de cuentos y narraciones, que representan la producción de un siglo o más de América latina, hallamos como rasgo predominante un persistente culto de la violencia; no sólo porque los acontecimientos dramáticos de los cuentos comprendan combates y derramamientos de sangre sino —y más aún— por la evidente predilección hacia lo horrendo y lo sensacional. Aunque el terrorismo fascista en Europa nos ha familiarizado con el secuestro brutal y el asesinato, elementos que desempeñan una función contrapuntística, por ejemplo, en "Fiesta en noviembre" de Eduardo Mallea, el lector norteamericano difícilmente está acostumbrado a la violencia continua y a los estallidos de pasión frenética. Los colores de la novela latinoamericana son agrios: hay innumerables altercados y acuchillamientos, peleas de borrachos, brutales castigos, homicidios provocados por el adulterio. El aborto y el sadismo dejan su trazo. Cuentos de la vida portuaria y de navíos vagabundos recuerdan las brutalidades del capitán Larsen en "El lobo de mar", de Jack London. Casi invariablemente la acción es áspera y primaria, de duras y crueles tonalidades. La sensación de violencia suele permanecer hasta mucho después que el tema y el significado del cuento se han desvanecido.

"La muerte del gaucho", de Lugones, es un ejemplo de lo que decíamos. Relata un incidente de la cruenta lucha entre las guerrillas argentinas y los dominadores españoles. Un *gaucho* solitario, que sale de una *fiesta* encuentra la huella de un destacamento de caballería regular, y la sigue. Con la ayuda de cinco amigos, prende fuego al pasto y los arbustos alrededor del vivac, para hacer explotar el carro de municiones. Esta hazaña no le basta. Solo, después de separarse de sus amigos, clava espuelas a través del muro de llamas blandiendo su *machete* furiosamente; le matan el caballo y él continúa la batalla suicida hasta que es finalmente dominado. Lugones destaca convenientemente el heroísmo y la devoción *por la patria* del *gaucho*, pero uno recuerda indeleblemente la figura del hombre herido y sangrante:

"Desnudo de la cintura arriba, cruzado el pecho de ojales en los que se aglutinaba con sangre el vello, resollaba a bufidos. En su hombro derecho, distinguíase un sablazo, como una presilla. Desbordaba de sus cejas la sangre. Sangrientos mechones remendaban su frente. El brazo izquierdo era un picadillo a cuyo extremo la mano, rebanada al través, vertía sangre sobre la

rodilla en que se apoyaba. Por detrás, veíanse las prominencias de sus lomos geminados como aulas de caballo, y entre aborascadas mechas el sudado bronce de la nuca. Las rayas de tizne que lo cebraban, parecían otros tajos". (3)

Otro cuadro sangriento de un héroe solitario que cae en combate desigual e inútil aparece en "Fidel Céspedes" de Manuel de la Cruz. Esta vez la escena es en Cuba y el protagonista es un intrépido patriota que ataca al enemigo *"empuñando el sangrentado machete y repitiendo el reto: Uno a uno, al arma blanca"*.

A veces la lucha de emociones en estas escenas produce una reversión, y se culpa a la patria, tradicionalmente querida, de la tragedia. En la historia venezolana, "Los redentores de la patria", de Blanco Fombona, los soldados que están pillando y quemando un rancho, entran arrastrando al hijo de la cocinera y llegan a mofarse del muchacho que agoniza: *"por si el moribundo estuviera para chanzas"*. Llevada a la histeria por los ultrajes que no puede impedir ni vengar, la vieja madre grita, *"¡La patria! ¡Maldita sea!"*.

El motivo de la venganza es común en la novela latinoamericana y llega a ser tan repugnante y bárbaro en su ejecución como en el famoso cuento de Edgar Allan Poe "El barril de amontillado". Romero en su cuento picaresco relata los artificios de una viuda que ansiaba venganza por el asesinato de su marido. Astutamente, se vinculó al criminal, le llevó comida a la cárcel. Cuando, después de dos años, el homicida fué puesto en libertad bajo fianza, lo esperó a la puerta de la prisión y lo invitó a su casa. El hombre confiado y agradecido, la siguió a su alcoba. Al poco rato un grito horrible escapó de la pieza. La mujer había abierto súbitamente una navaja y le había seccionado los órganos genitales.

En "Gaviota", de José Díez-Canscco hay un uso similar de la venganza dilatada, pero sangrienta. Gaviota, un pilluelo resignado a la vida ruda y violenta del suburbio portuario, tiene pasión por el mar. Con el tiempo se le presenta una oportunidad y se embarca como grumete a las órdenes de un capitán. Don Carlos. Por un tiempo todo marcha bien; Gaviota es inteligente, se adapta con rapidez y es bien recibido por la mayoría de la tripulación. Pero, inevitablemente, aparece la envidia. Don Carlos, con imprudencia, permite que se conozca su afecto por el muchacho; lo exime de las tareas más rudas. Se deslizan indirectas, se murmuran insultos y aparecen los cuchillos. Gaviota es reducido a prisión en el bergantín; pero es puesto

en libertad prontamente. De nuevo estallan los rencores y esta vez, el cuchillo de Gaviota llega hasta Don Carlos. Después de dos años de vagar por el mar, Gaviota es ignominiosamente devuelto al puerto del Callao. Sigue un período de privaciones, después del cual Gaviota entra en el servicio aduanero; se distingue y prospera, camino de una respetable posición. Pero la coincidencia y el melodrama entran juntos para precipitar el cuento en un abrupto fin. Gaviota recibe órdenes de interceptar un navío sospechado de llevar contrabando. Frente al puerto, su lancha aborda al costero: sorprendido, descubre en el capitán, a su camarada y enemigo Don Carlos. Hay un momento de tensión; Gaviota, torpemente, desciende a la bodega para inspeccionar el cargamento y allí es derribado y pisoteado por la tripulación. Poco después, su cuerpo es brutalmente arrojado al puerto.

Muchos años separan la injuria del hecho de la venganza en "El Cachorro", de Manuel Rojas. Aquí, el cachorro tiene que ser físicamente contenido para que no asalte al sargento de policía, Chaparro, que ha matado a su padre, el Lloica, a tiros, por la espalda. Cuando es libertado no renueva sus infantiles estallidos de furia, pero tampoco olvida con el paso de los años, el cobarde asesinato de su padre. *"Peró el cachorro ya no era tal. Le crecieron las garras en la desgracia; la rabia afinó su instinto de venganza, y cuando pasaba cerca de Chaparro, tenía la actitud del yaguareté que mirando de reojo va a saltar hacia adelante"*. Pero no permite que su necesidad de venganza lo arrastre traicioneramente a un ataque prematuro y torpe contra el sargento de policía. Aguanta sus ansias por un tiempo, trabajando mientras tanto en los ferrocarriles y familiarizándose palmo a palmo con la vía férrea. Finalmente consigue atraer engañosamente a su enemigo a la negrura de un túnel. *"Se oyó una risa, y la vieja daga del Lloica se hundió por el hombro del sargento, buscando el corazón"*.

Cuando está en pos de la venganza, el hombre injuriado jamás se detiene frente a consecuencia alguna y justamente, en múltiples oportunidades, la auto-destrucción acompaña o hace posible el acto de venganza. En el cuento brasileño "La venganza de Félix", el protagonista es un parálítico cuya obsesión es arreglar cuentas con el bravucón que encerró en la cárcel a su hijo y que sedujo a su hija: "una preocupación se la llenaba las horas de Félix: ¡venganza!"

Finalmente, la deseada oportunidad se presenta y, clavando una daga en su propio pecho, Félix grita que lo están asesinando. Confundido por los

acontecimientos, y no pudiendo aclarar su posición, su enemigo es aprehendido y condenado a trabajos forzados de por vida.

Una variación del motivo de la venganza aparece en un cuento de Baldomero Lillo, en el cual, no es una persona, sino una mina, la víctima del atacante. El minero ciego, Juan Fariña, está convencido de que la mina es responsable de su desgracia; se resigna a esperar su oportunidad durante años, y mientras tanto planea su venganza con convencional paciencia y habilidad; hasta que finalmente, semejante a Sansón, derrumba la mina, pereciendo en la catástrofe.

A veces, la pira funeraria sustituye al cuchillo como instrumento ejecutor de la venganza. Como el título lo indica, en "Leña seca" de Javier de Viana, es leña lo que Pantaleón Escobar utiliza para vengarse de su caudillo. Cuando éste hace su amante de la muchacha que él quería, el injuriado apila leña alrededor de la alcoba y le prende fuego. Luego, trepa al techo del rancho para mirar la "hoguera inmensa", "un horno colosal", y gozar de "su terrible venganza".

Otra variación aparece con el tema de la venganza en masa del cuento de Ricardo Jaime Freyre, "En las montañas", en el cual dos blancos que han tramado engañar a los indios, para arrebatarles sus posesiones, sufren un destino horrible. Cuando los *caballeros* cabalgan a través de la *tierra fría* de Bolivia, los indios empiezan a rondarlos y finalmente los cercan. Luego de vanos esfuerzos para abrirse paso, son capturados. Entonces los indios lucen un ingenio cuidadoso en las torturas a que someten a sus víctimas: los atan a estacas, les infligen heridas de cuchillo, les arrancan la lengua, les queman los ojos.

La situación opuesta aparece en cuentos como "Los fugitivos", de Horacio Quiroga y en la novela de José Eustasio Rivera, "La vorágine", en la cual, los trabajadores de las selvas tropicales, son mantenidos en virtual esclavitud por crueles capataces, están sujetos a terribles castigos por producir poco o intentar escaparse. La situación de estos infelices se hace aún peor debido a la miseria y las deudas que las compañías estimulan en beneficio propio.

En numerosos cuentos, la muerte es un espectro fantasmagórico, que ronda con presencia cercana e inevitable. Los temperamentos son vivos y los apasionados estallidos, frecuentes. En una región primitiva, donde la cotidiana labor requiere el uso de afilados instrumentos, los hombres general-

mente van armados. Y cuando los trabajadores buscan en el alcohol, alivio a la fatiga y a la monotonía, los tumultos, las riñas, los homicidios, no son raros. Gran parte de la violencia de la novela latinoamericana puede ser atribuida a la vecindad de los cuchillos y del alcohol.

El cuento de Héctor Eandi, "Hombres peligrosos", tiene, por esta misma razón, un título sumamente ilustrativo. En una taberna de tierra adentro en la Argentina se reúnen algunos vecinos importantes, gauchos, pequeños terratenientes, alguno que otro pillo. Son seres primitivos y amigos de la ostentación, inclinados a exhibir su virilidad con la provocación y la bebida. Pronto se provoca una pelea en la taberna y el mulato que la ha precipitado, es derribado. Por un momento la historia cambia de foco y vemos cómo una yegua bravía es cruelmente domada y lastimada. Luego el mulato Luna, vuelvo, enloquecido por el deseo de venganza. Este cuento es un excelente ejemplo del dominante culto de la violencia.

El relato de Eandi tiene muchos paralelos, porque entre los *gauchos* y los trabajadores de las minas y las selvas, esta actitud desafiante, es cosa demasiado corriente. La instintiva tendencia del latinoamericano a querer probar su virilidad, a establecer su condición de *macho*, está bien representada por Gaviota, protagonista de un cuento ya comentado. En "Palo de Hule" de Chincilla, los propios matadores se dan cuenta de las peligrosas consecuencias de su desenfreno, pero son incapaces de reformarse. Un par de copas, junto con un insulto, real o imaginado, provocan el derramamiento de sangre. Palo de Hule trata de evitar la catástrofe y advierte a los demás, pero los otros bebedores continúan importunándolo e insultándolo. El epíteto "*nahúvilón*" es demasiado. "Y entonces llegó la tragedia, la estúpida y dolorosa tragedia de nuestros hombres de campo cuando están enloquecidos por el aguardiente". Una vez más la tragedia se cumple mediante los cuchillos, porque Palo de Hule, "*medio loco*", se abalanza rápidamente sobre aquellos que habían estado hostigándolo.

Muchas veces, los homicidas sufren de temporal insanía, y serían juzgados como dementes en nuestras cortes modernas. Enceguecidos por la ira, actúan sin saber lo que hacen. Por ejemplo, al oír por casualidad a su amada declarar su amor por otro hombre, el *gaucho* de uno de los cuentos de Viana "*sintió rabia, despecho, ansias de abalanzarse como un tigre, de estrangular, de matar, de exterminar*".

Una vez que la violencia ha estallado, no se detiene hasta que uno de los oponentes ha sido eliminado. La vista de la sangre, el corte de la afilada hoja, empuja a los contendientes a mayores actos de violencia. El convicto evadido, Palo de Hule, que de ninguna manera desea aceptar el desafío de los muleteros, sin embargo es dominado por el ansia de matar cuando la pelea ha comenzado y, *"exaltándose a la vista de la sangre que pronto tiñó el pavimento"* despacha a sus atormentadores.

A veces es la rivalidad amorosa, a veces la infidelidad de la mujer, que lleva a violentos crímenes. Los brasileños, como los hispanoamericanos, creen en el pronto castigo de la pareja culpable como aparece en "La adivina", de Machado de Assis. Camilo ha traicionado la confianza de su amigo Villela, haciendo el amor a su mujer, Rita. Citado a su casa se detiene en lo de una adivina, quien le asegura que nada ha de sucederle. La profecía resulta falsa, sin embargo, porque "allí, sobre el sofá, yacía Rita, muerta, en un charco de sangre. Villela tomó al amante por el cuello y, con dos balas, lo volteó muerto".

En "Venganza Criolla", de Alcides Argüedas, un paisano de sangre caliente mata a otro porque ambos quieren casarse con la misma muchacha. En el cuento costarricense de Magón Costa, "La propia", un marido de edad avanzada mata al joven amante de su esposa, que es casi una niña. En "El curandero", de Manuel Ugarte, el rival que ha conseguido a la muchacha, llama al antiguo pretendiente de su mujer para que la cure del cáncer; el curandero falla, y el marido sospecha que la ha dejado morir para vengarse de su anterior derrota. Actuando por esta sospecha, el marido mata al desafortunado médico. Rara vez varía el fin, generalmente trágico y sangriento, con algún despliegue de magnanimidad de parte del amante o del marido y difícilmente la mujer infiel y su hombre logran engañar con éxito al ultrajado, como ocurre tan a menudo en las *novelle* italianas. Una excepción interesante aparece en "El padre franciscano o el ardid de una madre" de Mirayes, en el cual una madre hábil y un sacerdote salvan a una esposa infiel y a su amante de morir a manos del marido. Sin embargo, el escritor no quiere estimular la infidelidad entre las esposas, revelándoles que ocasionalmente los ofensores pueden escapar a las horribles consecuencias de su pecado.

Debe recordarse, por supuesto, que la infidelidad real o imaginada de la mujer ha sido durante mucho tiempo razón buena y suficiente para su muer-

te. Escenas como el asesinato de Desdémona por el Moro de Venecia eran lugar común en el teatro nacional de España, particularmente en el Siglo de Oro. En muchas de las comedias de Pedro Calderón de la Barca, quizás el más grande dramaturgo español, una mujer es castigada por su marido debido a alguna deslealtad que a menudo es sólo imaginaria. Títulos como "El médico de su honra" y "El pintor de su deshonra" sugieren trágicos desenlaces en los que la mujer muere porque algún *galán* ha sido tan poco considerado para con su bienestar que le ha echado una mirada codiciosa. Quizás esta guardia celosa del honor familiar sea herencia de los moros que han dejado tantas huellas de su civilización en la vida de España.

El rival amoroso no es siempre otro hombre u otra mujer. En la famosa poesía de Rubén Darío "La muerte de la Emperatriz de China" es la estatua de una mujer la que excita los celos de la esposa. Ya sea porque el poeta nicaragüense no considerara particularmente reprehensible que un hombre despierte las sospechas de su mujer, o porque como es obvio, el marido sólo admiraba la figura como una pieza de escultura, el cuento, termina en forma feliz... excepto para la estatuilla, que es hecha añicos contra el suelo. En este cuento ligeramente humorístico, género raro en la literatura de América latina, la esposa celosa descarga su ira sobre una indefensa pieza de estatuaria. En "El Solitario", de Horacio Quiroga, el rival inanimado en el afecto de una esposa no es ni siquiera la réplica de un ser humano. El amor por las piedras preciosas lleva a la mujer; a la falsedad y finalmente a un profundo desprecio por su marido. Para que el castigo esté de acuerdo con la falta, el marido escoge la joya que ejerce mayor fascinación sobre la mujer y "*suspendiendo un instante la joya a flor del seno desnudo, hundió, firme y perpendicular como un clavo, el alfiler entero en el corazón de su mujer.*" (27)

Sería tarea sencilla el citar otros muchos ejemplos del culto de la violencia. El modelo es generalmente uno de los dos ya descriptos: el deseo de un sujeto rudo por demostrar que es más hombre que otro, o el deseo y la necesidad de tomar venganza por una violación de derechos. En plena justicia, no puede decirse que esta norma de conducta esté limitada a determinada región o clase social. El agricultor, el leñador, el marino, el soldado, el estudiante, todos figuran en historias de violencia. Pero el lector de cientos de cuentos de América Latina no puede dejar de recordar a uno de los personajes-tipo: el *gaucho*. El *gaucho* es primitivo y vivaz, simple en sus

maneras y hábitos, conocido por su laboriosidad y su resistencia, libre e incontrolado en la expresión de sus emociones. Viviendo en una parte del mundo donde la pistola y el cuchillo son más rápidos y mucho más respetados que la ley, es probable que busque justicia por sus propios actos y no ante los tribunales. El *gaucho* se parece a aquellos cow-boys y rancheros de nuestra frontera, que actuaban entre cuatreros y otros malhechores, imponiendo la justicia sumaria y por propia mano. Los romances llamativos, de detonantes colores, de Zane Grey, presentan figuras similares del Oeste americano: hombres rudos, viriles, que cabalgan y pelean con energía, y que poco vacilan antes de vaciar un cargador de seis tiros sobre sus enemigos.

Así como los *gauchos* son los protagonistas más corrientes en los cuentos latinoamericano, las *pampas* constituyen el ambiente más adecuado y natural. Los campos de pastoreo de Uruguay y Argentina son familiares para los lectores de estos cuentos; y escritores como Viana, Quiroga, y Lugones se destacan entre los que practican el culto de la violencia en literatura. En el futuro, tal vez, la tónica podrá virar hacia la industria, y las luchas tendrán entonces lugar en las oficinas o en las fábricas. Cuando llegue ese día, desaparecerá ya definitivamente el típico *gaucho*, amo de las pampas, y su cuchillo ejecutor de la antigua ley hebraica.

RAYMOND L. GRISMER y JOHN T. FLANAGAN

Traducción de HUGO R. IDOYAGA

(1) N. de R. — Este artículo fué publicado en la revista *Hispania*, en Estados Unidos. Su traducción para ESCRITURA ha sido expresamente autorizada por los autores.

(2) Henry Grattan Doyle, decano de la "George Washington University", acota: «ni tampoco debiéramos pasar por alto las escenas de violencia y otras *roughs* leídas de la literatura norteamericana (por ejemplo, algunas de las obras de Caldwell, Faulkner, Hemingway, Steinbeck), ni las revistas sensacionalistas y pornográficas que infestan muchas vidrieras norteamericanas. Esta producción ilustra suficientemente, por sí este artículo pareciera proveer de municiones a los hipócritas norteamericanos "holier than thou" (yo soy más santo que tú)».

(3) N. de R. — La cita corresponde al capítulo *Al oeste*, de *La guerra gaucha* de Lugones.



M U S I C A

UNA REVISION DE LAS NOTACIONES MUSICALES DE LOS GRIEGOS

El hombre moderno ha descifrado con bastante claridad el sentido social y religioso de la música en la antigüedad, conoce y hasta puede practicar instrumentos prehistóricos, especula con bastante certeza sobre las escalas y sistemas precristianos, pero ignora cómo era que se montaba todo ese mundo de posibilidades para dar en la flor de una melodía. Si conserváramos tan sólo la paleta del Greco, ¿podríamos saber cómo era su atormentada pintura?

La historia oficial de la música es, desdichadamente por ahora, la historia de la notación musical. Y como la notación tiene, en la vida del pensamiento musical, una muy corta antigüedad, esa historia apenas se remonta a unos dos mil quinientos años atrás, tiempo relativamente breve en una evo-

lución ancha y profunda de la cultura del hombre sobre la tierra. Por otro lado, de esos 2.500 años, hay un período — el mayor — que abarca 1.800 años, en el cual los sistemas de representación gráfica del fenómeno sonoro — notaciones alfabéticas y neumáticas — tienen que ser traducidos a la notación actual que apenas tiene unos 700 años de existencia. Y aquí sí que traducir es traicionar: la transcripción del sistema alfabético de los griegos ha sido realizada de distintas y hasta contradictorias maneras, por los más eminentes musicólogos de los últimos cien años a partir de Bellermann. De donde se deduce que si nos remontamos a mil años atrás, estaremos trabajando con “sombras de sombras”...

Quedan no obstante, para nuestra fortuna, algunos documentos de un valor incommensurable. Y entre ese grupo de documentos, los que corresponden a la música griega constituyen el más alto orgullo del musicólogo actual. Un orgullo doloroso, sin embargo, porque apenas alcanzan a quince y se extienden desde el siglo V (A.C.) hasta el siglo III (D.C.)

Para desilusionar a quienes creyeron haber restituido el aire de la música helénica con esos quince fragmentos, se planteó la siguiente pregunta que en su simple enunciado resuelve la cuestión: si sucumbiera la civilización actual y dentro de dos mil años se hallaran quince fragmentos de autores anónimos del 1300 al 1900 de nuestra era, ¿podría el hombre del año 4.000 darse cabal idea de lo que fue la música en ese período que iluminaron las obras de Palestrina, de Bach, de Beethoven o de Strawinsky?

Es que además, el hombre antiguo no le dió a la notación musical la importancia capital que se le ha otorgado en el milenio en que vivimos. Su canto y su ejecución instrumental no estaba regida por el papel escrito — papiro o piedra, en ese entonces — y lo que es más importante, el creador no especulaba con signos representativos, sino que en el fluir de ese arte del tiempo que es la música, tenía un margen enorme de improvisación. Creación y ejecución eran un solo acto. Parecería con ello que la música antigua fué más sencilla y natural que la actual por la falta de revisión y alambicamiento — en su más alto sentido — que presupone todo acto de creación musical culta en la actualidad. ¿No es, sin embargo mucho más complejo como resultante sonora una auténtica improvisación al órgano, que la versión de esa clara y refinada matemática de una fuga ya escrita de Juan Sebastián Bach?

Mas, nuestro propósito, en las presentes líneas, no pretende incidir pro-



Facsimil de la portada del libro de Vicente Galilei, fundamendo de la «Camarata» Fiorentina.

fundamente en estos trascendentales problemas de historia musicológica. Estas palabras previas apenas soslayan por hoy, el nudo de esta discusión e intentan con cierta humildad servir de pórtico propicio a un catálogo brevemente razonado del acervo musical que se conserva del arte sonoro helénico, base indudable de toda la música en la cultura occidental.

Textos y ensayos ciertamente apresurados, aún de musicólogos eminentes, confunden muchas veces al lector con la enumeración y el comentario de estas fuentes documentales, olvidando algunas y mezclando las apócrifas con las auténticas. Ordenemos entretanto los papeles en estas 15 fichas que se suceden en un liso y llano orden cronológico:

1. — Año 408 (A.C.). — *Fragmento coral de la tragedia "Orestes" de Eurípides.* — Auténtico. — Se halla escrito en un papiro fragmentado descubierto en Viena en 1892. Es el primer canto estacionario del coro de esta tragedia cuyo texto literario se debe a Eurípides. Se supone que el papiro data del año 100 antes de Cristo, siendo copia de un documento anterior. Se halla escrito en modo mixolidio y dentro del sistema enarmónico perfectamente conocido por los griegos del siglo de Pericles. Se conserva en la actualidad en la Biblioteca Nacional de Viena.

2. — Año 400 (A.C.). — *Primera Oda Pítica de Píndaro.* — De dudosa autenticidad. — No existe documento de la época. Fué publicado en 1650 por el Padre Athanasius Kircher, S. J. en su famoso libro "Musurgia Universalis". Es sólo el comienzo de la oda y actualmente se le considera fraudulento.

3. — Año 250 (A.C.). — *Fragmento, probablemente de una tragedia.* — Auténtico. — Se halla escrito en papiro y pertenece al modo frigio. Muy corto e incompleto, se conserva en el Museo del Cairo.

4 y 5. — Año 150 (A.C.). — *Dos Himnos a Apolo.* — Auténticos. — Se hallan tallados en piedra. Fueron hallados en 1893 en las excavaciones realizadas por arqueólogos franceses en Delfos. En los muros de la tesorería ateniense en Delfos se hallaron grabados estos dos himnos dedicados a Apolo. En el mismo lugar se encontró una inscripción que aclara perfectamente su procedencia y que dice así: "Resolución de la ciudad de Delfos. Puesto que el compositor ateniense Kleochares, hijo de Bion, ha escrito para nuestro dios

Apolo un himno prosódico, pagano, para ser cantado por el coro de mancebos en las festividades de sacrificio, el consejo de la ciudad ha resuelto que el director municipal del coro estudie estos cantos y los ejecute todos los años. Y a fin de demostrar cómo honra la ciudad a aquéllos que escriben algo digno del dios, Kleochares será alabado por su devoción a la ciudad y será coronado con la guirnalda de laurel, como es costumbre en Delfos. También será honrado huésped de la ciudad y él y sus descendientes tendrán el honor de presidir el oráculo y la corte de justicia, y gozarán de privilegios especiales, como el de asilo completa exención de impuestos y otros derechos debidos a los huéspedes y benefactores de la ciudad." Se halla firmada esta resolución por el alcalde Patronas y los consejeros Lyson, Nikias, Dion Gnosilas y Enthydikos. Este himno, llamado "Pagana de Kleochares" se halló junto con otro más fragmentado. Su hallazgo provocó una verdadera revolución en la transcripción de la notación alfabética colaborando en ella Teodoro Reinach y Gabriel Fauré. El primer himno se halla en la llave del hipermixolidio y el segundo en el frigio. Este último — la "Pagana de Kleochares" — Fué transcrito en el compás de cinco octavos — el compás del zortzico vasco — mereciendo sin embargo ciertos reparos al respecto. El primero se atribuye a Limenios.

6. — Año 100 (A.C.). — *Skolion de Seikilos*. — Auténtico. — Se halla tallado en mármol. Fué hallado por el sabio inglés Ramsay en 1883 en las cercanías de la ciudad de Tralles en el Asia Menor, grabado en una columna de mármol que obraba de lápida de un sepulcro. Es una canción anacróntica de Seikilos, de origen siciliano tallada en la tumba de su esposa Euterpe. El texto literario dice así: "Mientras vivas, vive alegremente; no te preocupes demasiado, no trabajes mucho, porque la extensión de la vida es corta y la muerte te alcanzará pronto". Además en la sepultura se lee esta otra inscripción: "Soy una tumba y un símbolo. Seikilos me colocó aquí como signo permanente de eterno recuerdo. Seikilos a su Euterpe". Se halla en modo hipofrigio.

7, 8 y 9. — Año 160 (D.C.). — *Peán sobre el suicidio de Ajax y dos papiros más, desconocidos*. — Auténticos. — Se conservan escritos en papiros y según algunos musicólogos datan del año 160 antes de Cristo. Los dos papiros, a manera de postudios instrumentales, se hallan escritos en el modo hipermixolidio. Se conservan en el Museo de Berlín. Proviene de la Tebaida.

10. — Año 170 (D.C.). — *Himno a la Musa*. — Auténtico. — Fué publicado en el libro de Vicente Galilei "Dialogo della musica antica et della moderna" en 1581. Se ha adjudicado su paternidad a Mesómedes de Creta, músico favorito del Emperador Adriano del siglo II después de Cristo. Beller-mann sostiene que su autor es un tal Dionysios el antiguo. Vicente Galilei, el cerebro conductor de la "Camerata" florentina del Renacimiento, intenta en su célebre tratado restaurar la tragedia griega; sin percatarse de ello estaba creando una nueva forma: la ópera. Tres himnos griegos transcribe en el "Dialogo"; el texto literario del primero de ellos dice así: "Canta oh Musa y da el tono a mi voz. Vuestro aliento viene a agitar mi alma, sabia Calfope que marchas delante de las Musas adorables. Y tú, el que inicias en los misterios, sabio hijo de Latona, Apolo délfico, sedme propicio". Se le llama hoy indistintamente "Himno a la Musa" o "Himno a Calfope". Se halla en modo dórico y proviene, como los dos siguientes, de manuscritos bizantinos.

ἕμνος ἑς Νήμισιν .
 ἴ μ μ μ μ ἴ μ μ ι σ ρ μ
 Νήμισι πῆρύσια βίου ροπά
 φ μ ρ ρ ρ ρ ε ρ ἰ ρ μ
 κτανῶ πτεία θυγάτηρ δίνης
 μ υ υ υ υ ε ρ β τ υ
 Α κούφα φρονήματα θνατῶν
 υ υ μ ἴ υ ρ β ἴ μ μ
 ἐπιχαι ἀστέραια χαλινῶ,
 μ μ μ μ μ μ μ σ μ φ
 ἰχθουσα λιβεῖν ὀλοάν βροτῶν
 ρ σ φ ρ ρ
 μάλακα φθόνον ἐκτός ἐλαύνεις .
 λείπει .

Himno a Némesis publicado por Galilei en 1581. Las letras colocadas encima del verso constituyen la notación musical alfabética de los griegos.

11. — Año 170 (D.C.). — *Himno a Némesis*. — Auténtico. — Llamado el "Himno a Némesis y a Díké", es el segundo documento transcrito por

Galilei en la página 97 de su "Diálogo" publicado en Florencia en 1581. Es una bella oda a la justicia que se halla en modo mixolidio.

12. — Año 170 (D.C.). — *Himno a Helios*. — Auténtico. — Es el tercer himno publicado en el precitado tratado de Vicente Galilei y atribuido también como los dos anteriores a Mesómedes de Creta. En el siglo XVIII, Burette le llamó el "Himno a Apolo" y su texto literario dice así: "Que el cielo entero aplauda. Que las montañas y los valles, que la tierra y el mar, que los vientos, el eco y los pájaros, guarden profundo silencio: Febo, el de la larga cabellera y la voz melodiosa, va a descender entre nosotros. ¡Padre de la Aurora, el de los brillantes ojos, que ornado de dorada cabellera conduces sobre la bóveda inmensa de los cielos vuestro carro luminoso tirado por alados corceles y extiendes por todos lados tus rayos y vuelas sobre la tierra una rica fuente de esplendor! Para vos el coro sereno de los astros danza en medio del supremo Olimpo y canta eternamente aires sagrados al son de la lira de Febo. Cantemos también a la luna cuyo carro tirado por jóvenes toros blancos preside el tiempo de la noche que es su dominio, y cuyo corazón rebosa de bondad!" Es quizás el fragmento más noble desde el punto de vista literario de todos los que se conservan. Se halla en ritmo de anapesto y en modo mixolidio. Según algunos autores estos tres Himnos (10, 11 y 12) son del año 130 D.C.

13. — Año 200 (D. C.). — *Papiro de Oxyrhynchos*. — Auténtico. — Se conserva escrito en papiro de esa época y fué escrito por Oxyrhynchos. Fué hallado en Egipto y se encuentra en modo hypolidio.

14. — Año 250 (D.C.). — *Himno cristiano*. — Auténtico. — Esta partitura figura comúnmente entre el acervo de documentos griegos porque se halla escrita en notación alfabética griega, pero en realidad se trata de un himno cristiano primitivo que puede servir para ilustrar los antecedentes de la monodia cristiana más aún que la música helénica de la antigüedad.

15. — *Fecha desconocida*. — *Pieza instrumental*. — Auténtico. — En 1841, Bellermann encontró en un papiro una especie de estudio para la técnica de la cítara que posiblemente perteneció a algún tratado de aprendizaje de este instrumento. Se halla en modo lidio. Se estima que este fragmento data de los primeros siglos de nuestra era.

He aquí el stock de música griega que maneja el hombre contemporáneo: un collar de quince hitos eslabonados entre extensos puntos suspensivos que refulgen tímidamente en la noche casi impenetrable de la música antigua.

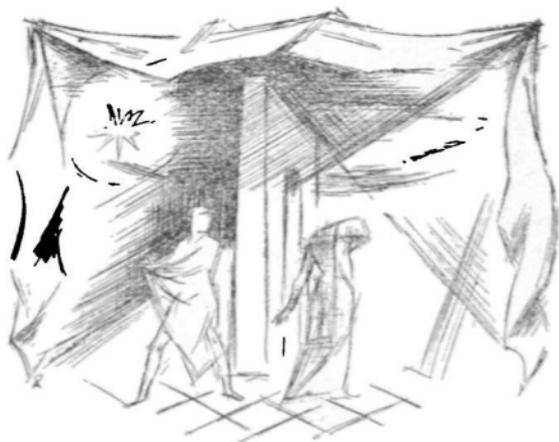
LAURO AYESTARAN

BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL MINIMA

- Bellermann, Friedrich*: "Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes". — Berlín, 1840.
Bellermann, Friedrich: "Anonymi Scriptio de Musica". — Berol. 1841.
Combarius, J.: "Histoire de la musique". Primer Tomo. — París 1938 (6ª ed.).
Fétis F. J.: "Histoire générale de la musique". Tercer tomo. — París, 1869.
Galilei, Vicentio: "Dialogo di Vicentio Galilei nobile fiorentino della musica antica et della moderna". — Fiorenza. MDLXXXI.
Goewert, F. A.: "Histoire et théorie de la musique de l'antiquité" 2 t. — Gante, 1875 y 1881.
Gombosi, Otto J.: "The Melody of Pindar's Golden Lyre" (Publicado en "The Musical Quarterly", vol. XXVI, págs. 381 a 389). — New York, 1940.
Kircher, Athanasius: "Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni..." — Roma, 1650.
Reinach, Théodore: "La Musique grecque". — París, 1926.
Reinach, Théodore: "Les Hymnes Delphiques à Apollon" (Separata de "Fouilles de Delphes" publicado bajo la dirección de Th. Homolle, tomo III, 2ª fascículo). — París, 1912.
Sachs, Curt: "The rise of music in the ancient world". — New York, 1943.

DISCOGRAFIA

- "Himno a Hebe" del año 170 (A.C.) — Versión de Curt Sachs. Disco N° 1 de la colección "Dos mil años de música". — Decca, 20.156 — A.
"Skolion de Seikilos", del año 100 (A.C.). — Versión de Curt Sachs. Disco N° 1 de la colección "Dos mil años de música". — Decca, 20.156 — A.
"Himno a Apolo" ("Pagana de Kleochares") del año 150 (A.C.) — Cantado por el "Palestrina Choir", coro mixto y flauta. Según la versión de Théodore Reinach, traducida al inglés por F. Abdy Williams. — Victor, 20.896 — A.



TEATRO

DE RACINE A JEAN-LOUIS BARRAULT

I. TEATRALIDAD DE RACINE

*Haberse familiarizado con la voz de Racine, haber sentido — una vez por todas — su intensidad, su profundidad, es haber aprendido una nueva forma de la felicidad, haber descubierto algo exquisito y espléndido, haber dilatado las ra-
diantes fronteras del arte.*

Lytton Strachey (*Books and Characters*, 1922).

Después de la veneración clásica, después de la desvalorización romántica, después de la incomprensión naturalista, Racine alcanza hoy su más pura gloria. Los mejores espíritus de la intelectualidad europea de nuestro

siglo no han cesado de reactualizar a Racine, y junto a la voz de un André Gide o un Charles Du Bos, de un Marcel Proust o un Paul Valéry, de un François Mauriac o un Thierry Maulnier, se ha escuchado el testimonio de admiración y gratitud proveniente del extranjero. Por Racine han escrito un T. S. Eliot, un Lytton Strachey, un Karl Vossler, un Leo Spitzer, un Benedetto Croce, un Waldo Frank, para citar algunos ilustres. En muchos casos el placer y la admiración se doblan de fervor. Gide se exalta hasta escribir en su *Journal* (oct. 1933): "*He amado los versos de Racine por sobre toda producción literaria. Admiro a Shakespeare enormemente; pero experimento frente a Racine una emoción que jamás me da Shakespeare: la de la perfección*". Incluso, llega a apuntar, el juicio trasmutado en interjección: "*¡Qué versos! ¡Qué serie de versos! ¡Hubo jamás, en alguna lengua humana, nada más hermoso!*" (febrero 1934). Y Eliot, en términos más sobrios pero no menos rendidos, habla de la aptitud para gozar de Corneille y de Racine: "*No quiero decir meramente conocer sus tragedias, ni siquiera saber declamar sus versos; quiero decir el inmediato deleite de su poesía. Es ésta una experiencia que puede llegarnos tarde en la vida, o tal vez nunca; pero si nos llega —hablo sólo desde el punto de vista anglosajón—, es una iluminación*". Y Strachey piensa que la amistad de Racine enriquece al hombre con una nueva forma de la felicidad.

Y sin embargo, algunos de los que más hondamente sienten la magia del verso de Racine o gozan su inmaculada perfección, niegan la teatralidad de sus obras, se resisten a ver en ellas algo más que la mano de un poeta, así sea uno de los mayores del mundo. La teatralidad de Racine no puede ser negada a priori. Racine no fué un poeta que coqueté con la escena o un humanista atento sólo a la puntual reproducción de las fórmulas trágicas de la antigüedad. Fué un dramaturgo que no sólo escribió sus obras para la escena, sino que las realizó sobre la escena, que dirigió sus ensayos, que formó su compañía y su público. (A uno de sus actores, Baron, dijo un día Racine durante un ensayo: "*Os he hecho venir para daros instrucciones, no para recibir las*"). Y hasta los testimonios que comunican su manera de componer, revelan ese sentido de la acción, de la solidez y complejidad de la trama, que es la garantía de la teatralidad. Su hijo Louis cuenta en las *Mémoires sur la vie de Jean Racine*: "Cuando iniciaba una tragedia, disponía cada acto en prosa. Cuando había ligado todas las escenas entre sí, decía: *Mi tragedia está hecha, considerando el resto en nada*". Para Racine la pieza estaba hecha

después que había trazado su complejísima arquitectura. Y era tan impar su facilidad para componer versos, que esa parte del trabajo le parecía secundaria, pese al rigor con que él mismo luego versificaba o atendía a los severos consejos de su amigo Boileau.

Porque esa facilidad mágica, esa capacidad de ser profundo y perfecto, utilizando siempre un lenguaje limitado y (en parte) convencional, reproduciendo en el habla de sus personajes las formas más llanas del coloquio, iba unida a una maestría y a un seguro sentido poético que impedía todo desfallecimiento, que prodigaba la felicidad. Y es tan abrumadora la sensación de facilidad y perfección que se desprenden de sus versos que el crítico tiende naturalmente a sobreestimar la labor lírica sobre la exacta arquitectura de las piezas, sobre su intensa teatralidad.

La fórmula dramática de Racine es bien conocida. Ella le permite sujetarse a la regla de las tres unidades; o mejor: le permite valerse de las tres unidades para acentuar su impacto. Le permite desatar desde el primer verso todo el furor pasional de sus personajes sobre el estremecido auditor. Le permite agilitar la acción, sin dejar un solo blanco en la representación, un solo instante de descuido o inocencia. Ya se sabe: Racine toma el conflicto un momento antes de su brutal desenlace y en cinco actos henchidos de furor, lo provoca y recoge las cenizas ardientes aún de sus agonistas. Se ha observado con razón que con los incidentes de una pieza de Racine otros autores (un Shakespeare, un Víctor Hugo) sólo podrían escribir el último acto de una tragedia. Y Vossler (*Jean Racine*, 1926) ha confirmado este aserto: *"Los dramas de Racine no consisten, en verdad, más que en actos finales, en agonías y ejecuciones de sentencias, ya mucho antes pronunciadas"*. Es cierto. Pero la maestría de Racine se evidencia al desarrollar en cinco actos la acción que aquellos pródigos derrocharían en una escena. En el prefacio de *Bérénice* defendió el poeta, con visible orgullo, su sobriedad: *"Algunos piensan que esta simplicidad es señal de escasa invención. No piensan que por el contrario toda invención consiste en hacer algo de nada, y que los numerosos incidentes han sido siempre el refugio de aquellos poetas que no sentían en su genio ni bastante abundancia ni bastante fuerza para atraer durante cinco actos a sus espectadores con una acción simple, sostenida por la violencia de las pasiones, por la belleza de los sentimientos y por la elegancia de la expresión"*.

¿Es posible ignorar todo esto? Hay quienes no advierten la acción en

las piezas de Racine. Esperan, sin duda, tumultos en escena o despliegues espectaculares o violencias físicas. (En el mismo prefacio de *Bérénice* advertía Racine sutilmente: "No es necesario que haya sangre y muertos en una tragedia"). Todo el teatro de Racine está cargado, sin embargo, de acción, violenta e intensa. Y cada palabra, cada gesto de los personajes, son acción. Vossler lo ha dicho inmejorablemente: "¿Qué importa que su acción destructora sólo tenga lugar en palabras, sin que brillen los puñales, se crucen las espadas, o se compongan venenos, si casi cada una de esas palabras es un puñal, una espada y una copa de veneno?" La confusión de algunos proviene, quizá, de que esa acción es interna, de que Racine desprecia el movimiento puramente superficial y ahonda en el corazón de sus personajes, en cuyo centro se desata el conflicto. Y es en la pasión que ellos sufren, y que —lúcidos enajenados— comentan implacablemente, es en sus pasiones encontradas, donde se ubica la más intensa y desgarrada acción del teatro occidental. Frente al estallido pasional con que se cierra *Phèdre* —más trágica en la furia que devora a sus personajes que en los cadáveres que documentan esa furia—, ¡qué vacío de acción, de verdadera acción, parece el último acto de *Hamlet* con su azarosa cosecha de muertos!

Y la incomprensión de algunos críticos se agrava porque esa agonía de las criaturas racinianas es oirecida en los más puros versos de la lírica francesa; porque sus concenauos personajes jamás deponen ni su decoro verbal ni la nobleza de sus gestos. *Phèdre* aborda a su hijastro Hippolyte (por quien arde de deseo) con aquellos magistrales versos que tanto hacían soñar al adolescente Marcel:

On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous,
Seigneur...

(II, 5, versos 584-85).

Sí. *Phèdre* no pierde la línea, y muere consumida doblemente por su culpa y por mortal veneno, sin abandonar el ritmo poético:

Dejà jusqu'à mon coeur le venin parvenu
Dans ce coeur expirant jette un froid inconnu;
Dejà je ne vois plus qu'à travers un nuage
Et le ciel et l'époux que ma présence outrage;
Et la mort, à mes yeux déroband la clarté,
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté.

(V, 7, versos 1639-44).

Y esta contención, este mágico equilibrio de pasión y pureza, irritó a los románticos que prefirieron hacer declamar a sus muertos, entre atroces ayes, interminables discursos cargados de ripios y lugares comunes, hinchados y verbosos, tan imposibles (al fin) como la lucidez de Phèdre, pero menos valiosos.

La raíz de esta conducta estética de Racine está no sólo en su natural sobriedad y pudor, en el íntimo clasicismo de su espíritu, sino en la realidad social sobre la que descansa su obra, como lo señalara magistralmente Gundolf en su estudio sobre Kleist (1922). "La sociedad", dice el ilustrado crítico alemán, "es para el teatro de Racine y de Molière lo que era el mito y el mundo de los dioses y del destino para el teatro de Sófocles y de Aristófanes, es decir, la potencia última y determinante, el amplísimo horizonte sobre el cual se destacaban todas las potencias vitales y animicas del hombre". Y antes Gundolf había indicado que así como los personajes antiguos eran víctimas o juego de los dioses o del destino, en el teatro de Molière y de Racine, los personajes, sin autonomía, dependen del juicio de la sociedad, quien se encarga de sancionar su índole cómica o su estirpe trágica. (Voessler aporta este testimonio de Gundolf en el capítulo III de su hermoso libro.) Pretender ignorar esta realidad histórica de la que parte Racine, es incapacitarse para juzgarlo, es practicar una forma burda del anacronismo.

Pero eso no es todo. Hay que comprender, además, que Racine es un hombre dividido. En una composición poética de sus postrimerías, cantaba el trágico, evocando a San Pablo (*Romanos*, VII, 18-25):

Mon Dieu, quelle guerre cruelle!
Je trouve deux hommes en moi:
L'un veut que plein d'amour pour toi
Mon coeur te sois toujours fidèle.
L'autre à tes volontés rebelle
Me révolte contre ta loi.

.....
Hélas! En guerre avec moi-même.
Où pourrai-je trouver la paix?
Je veux, et n'accomplis jamais.
Je veux, mais ô misère extrême!
Je ne fais pas le bien que j'aime,
Et je fais le mal que je hais.

Esta dualidad que Racine en cada tragedia superaba con su arte, es la raíz de sus intensas crisis espirituales, de su adhesión cordial a la severa doc-

trina jansenista y su pasión sensual por la escena, de su vacilación entre el mundo y el claustro, de su intenso combate por lograr una síntesis entre la creación dramática y las convicciones religiosas, — síntesis que *Phèdre* ambiciona y (en cierta medida) realiza.

Esta dualidad alcanza, también, a la esencia misma del arte raciniano. Racine (nadie lo duda) es el poeta del clasicismo francés. Pero en él alentaba un poeta barroco, contenido aunque poderoso: un barroco espiritualizado, trascendido, hasta ofrecerse en pura llama. Y este barroquismo último es el que iluminaba tan intensamente sus creaciones dramáticas y desgarraba su alma. (La fusión de barroquismo y clasicismo en el arte de Racine ha sido indicada por Leo Spitzer en la obra colectiva: *Introducción a la estética romance*, Buenos Aires, 1942. El artículo de Spitzer se titula: *La interpretación lingüística de las obras literarias* y la nota sobre *Phèdre* está en las páginas 135-143).

II. MISE EN SCENE DE PHEDRE

On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées.

Molière.

En una página de su ensayo sobre *Racine* escribe Karl Vossler: "*El teatro de Racine no precisa, ni mucho menos, de la representación para producir su efecto total*". (V. pág. 129 de la traducción española, 1946). Lo que es, estrictamente, inexacto. Porque Racine (como Molière) no creó sus piezas para la lectura sino para la escena. Y una obra dramática así preparada sólo logra su total realidad (es decir: sólo produce su efecto total) al ser vivida en escena, al adquirir esa dimensión espacio temporal que le da, que sólo le puede dar, la representación. Racine concibió sus tragedias para ser representadas. El mismo se encargó de hacerlas representar. Lo que indudablemente quiso decir Vossler fué que las piezas de Racine producen un efecto casi total a la lectura. Y ello se debe (como ya se apuntó) a la perfección literaria de su texto, a su magia poética.

Una prueba más —concluyente— de que una pieza de Racine sólo logra su total realidad en la representación, la ofrece esta cuidadísima, esta minuciosa mise en scène de *Phèdre* que en 1946 publicara Jean Louis Barrault y que pretexto esta nota. Leyendo con atención el volumen (publicado en Pa-

ría por las Editions du Seuil) se aprecia la obra de Racine bajo una nueva luz y se adquiere más nítida conciencia de su dimensión escénica, que la mayoría de los críticos literarios olvida acentuar. Porque el trabajo de Barrault consiste (nada menos) en la minuciosa comunicación de cada detalle de una representación ideal, desde los efectos de luz o el concertado desplazamiento de los actores, hasta el tono de voz con que debe emitirse cada sílaba, hasta el gesto que subraya o atenúa cada alejandrino. Barrault analiza la obra como escenógrafo, como director de escena, como actor. Y los conocidos y aprendidos y estudiados versos de *Phèdre* cobran nueva, a veces insospechada, intención en sus manos, así como reverdecen en sus páginas todos los problemas que han ido contaminando el ilustre texto durante casi tres siglos.

Para recrear *Phèdre*, para reinventar la *Phèdre* que estrenara Jean Racine el viernes 1.º de enero de 1677, Barrault sólo poseía 1654 alejandrinos y una indicación escénica. En efecto, Racine (a diferencia de nuestros verbosos contemporáneos G. B. Shaw o E. O'Neill) sólo acotó una vez el texto. Junto al verso 157 escribió: (*Elle s'assit*). Barrault debió agotar la bibliografía francesa sobre Racine para enriquecer esa sobriedad. En la primera parte de su libro (*Documentation*) examina y discute distintos testimonios sobre Racine como metteur en scène y como dramaturgo. De esos testimonios surge la seguridad de que Racine provocó en la escena francesa una reforma en el arte de declamar. Su hijo Louis escribe: "*Los partidarios de Corneille atribuyen el éxito de las piezas de su rival al juego de los actores, a quienes él (Racine) comunicaba en sus lecciones el gran talento que poseía para la declamación*". Y también cuenta Louis: "*El rey (Louis XIV) le oía leer con gusto, apreciando en él la extraordinaria facultad de hacer hablar por sí la belleza de la obra leída*". Incluso se ha llegado a afirmar que Racine anotaba musicalmente cada papel, palabra por palabra. La reforma del poeta tendía a devolver a la hinchada y pomposa declamación de la época (que Molière satirizara en *l'Impromptu de Versailles*, 1663) un sentido más noble y elegante, más natural, aunque no depusiera una fundamental cualidad rítmica. Sus esfuerzos en este sentido pudieron resumirse así: "*Obligado a acomodarse a la costumbre de cantar que habían contraído los comediantes, se tomaba el trabajo de anotar los papeles estudiando los tonos que se acercaban más a los sentimientos que había querido pintar. Así les enseñaba sin cesar que no hay declamación sin naturalidad y que en el alma del comediante está el hogar de su talento*". Pero, como bien señala Barrault ese mismo

esfuerzo de Racine hoy debe cumplirse en sentido contrario, ya que se ha llegado a perder toda noción de nobleza y elegancia y se ha caído en un opaco prosaísmo o (lo que es quizá peor) en una mecánica declamación escolar. En una nota de su *Journal* (1|II|1902) y después de asistir a una representación de *Andromaque*, había anticipado Gide ese juicio de Barrault: "*El gran error de los actores, hoy, al representar Racine, es tratar de hacer triunfar la naturalidad, allí donde debía triunfar el arte*". Consciente de esto, Barrault se pregunta si Racine ahora "*no se pondría a anotar musicalmente los versos, pero esta vez para alejarse de ese naturalismo vulgar, para alejarse de la prosa y para acercarse al canto*". A esa empresa dedica Barrault, en ausencia de Racine, sus mejores fuerzas. (V., en particular, el admirable estudio del alejandrino.)

Para la reconstrucción del decorado, Barrault sólo disponía de dos líneas en una memoria del Hôtel de Bourgogne, que rezan literalmente: *Phèdre. Théâtre est un palais voué. Une chaise pour commencer*. La silla (por otra parte) ya estaba prevista por Racine al indicar que Phèdre se sienta. Para la reconstrucción del palacio abovedado Barrault no encontró ningún testimonio aprovechable y optó por diseñar (con Jean Hugo), una galería, suerte de enrucijada o lugar geométrico de los caminos de Phèdre, Hippolyte, Aricie y Thésée. Dicho palacio puede ser (indica Barrault) en mármol claro. Una ilustración —entre las páginas 36 y 37 del volumen— permite apreciar el escenario que coincide con el que trajeron al Plata Marie Bell y Maurice Escande. Pero si los anales del teatro o las ediciones originales de la obra no facilitan indicaciones escénicas, el texto de Racine, penetrantemente analizado, ofrece abundantes sugerencias. No se olvide que Rambert había definido con justeza el arte de Racine como "*un arte algo velado que no dice todo, pero que deja en cambio adivinar tanto. En nada es más rico que en enfoques indicados a los lectores atentos*". Esa lectura atenta, sorprendentemente lúcida, fué cumplida por Barrault en forma ejemplar. Examinaré algunas de sus conclusiones.

Ante todo, Barrault no cree que *Phèdre* sea un monólogo para un solo personaje, un poema más que una obra de teatro, como piensa Thierry Maulnier (*Racine*, 1936). Barrault reacciona decididamente contra quienes niegan la teatralidad de la obra y destacan su concentración en el personaje de Phèdre como vicio característico (lo que podría llamarse: unidad de personaje). La cuestión es examinada en este libro de todos los ángulos posibles.

Desde una análisis minucioso de la pieza, proseguido a lo largo de cada acto, hasta unas reflexiones sobre el título original (se publicó en 1677 como *Phèdre & Hippolyte*, tragédie par M. Racine), —todo sirve a Barrault para probar que no es un concierto para mujer sino una sinfonía para orquesta de actores. Esta reacción es saludable y de gran eficacia, como lo prueba la aceptación unánime que mereciera por parte de sus críticos este aspecto del libro de Barrault. En efecto, aquí se muestra la compleja elaboración de Hippolyte, Aricie, Cenone, Thésée, y cómo sus figuras intervienen principalmente en la obra, cómo sus pasiones se oponen y complementan la pasión de Phèdre. Y el análisis del carácter de la firme y hábil Aricie o del puro y desdichado Hippolyte resulta ampliamente convincente. No tan convincente, en cambio, es su reivindicación de Thésée. Queda siempre algo inmaduro y áspero en la concepción dramática de este personaje. Apenas asomado a escena (III, 4) Racine le obliga a asistir a la fuga desesperada de Phèdre que se sustrae a su presencia, al ambiguo y balbuceante discurso de Hippolyte y a la torpe acusación de Cenone (IV, 1). Y el héroe que se presenta feliz, reintegrado al hogar como esposo y padre, sufre en breve lapso tan violenta transformación, desatados sus celos, ultrajada su dignidad, que rompe brutalmente la fugaz imagen primera. Ese

Ah! qu'est-ce que j'entends!

con que se abre el acto cuarto, "enorme grito, muy largo y espontáneo", según acota Barrault, destruye el equilibrio del personaje, lo vuelca en otra (inesperada) máscara de horror y cólera. Y antes de terminarse la obra Thésée sufrirá una segunda transformación: descubierto el engaño tramado por Cenone con el asentimiento febril de Phèdre, el héroe se convierte al culto del inocente Hippolyte y desdeña brutalmente el cadáver de Phèdre. Thésée es en realidad la víctima de esa tensión violenta y vertiginosa que recorre el teatro de Racine. (Henri Cottet, en *Fontaine*, 54, 1946, ha defendido extensamente la interpretación que ofrece Racine del héroe ateniense.) Y en lo que se refiere a los confidentes (desde la nocturna Cenone hasta la ingenua Iamène) Barrault señala con sagacidad que ellos son más el doble de sus amos que individualidades aparte, y que sus caracteres se hallan a veces ligados a los de aquéllos por una relación simbólica. Este enfoque de la tragedia modifica sensiblemente su interpretación. Ya no se trata de hacer valer únicamente el papel de Phèdre; o peor aún: ya no se trata de hacer valer únicamente la pasión de Phèdre. Se trata de representar la obra como una pieza

compleja, en que cada actor crea su papel en estrecho acuerdo con los otros y es el conjunto lo que vale, lo que tiene sentido.

Fuertemente vinculada a esta interpretación está otra que indica Barrault: *Phèdre* debe considerarse como una sinfonía. Al final del libro se estudia detenidamente su ritmo y se distinguen cuatro movimientos (el tercero abarca los actos tres y cuatro, que según Barrault debe representarse sin intervalo). Pero a lo largo de la obra ya había indicado Barrault la composición de cada "movimiento", desde la aparición de un tema, hasta sus sucesivas metamorfosis, sus choques con otros temas, su subordinación a la idea central. Tampoco había omitido señalar Barrault ninguna simetría, ningún detalle de la composición rítmica. Este penetrante análisis enriquece el texto y descubre a cada paso su perfecta, su equilibrada estructura, de evidente trazado geométrico. (Mírese, por ejemplo, la estricta composición del acto primero: Hippolyte urgido por Thérémène confiesa su amor por Aricie; Phèdre urgida por Cénone confiesa su amor por Hippolyte. La simetría o el contraste puede buscarse hasta en el detalle de cada escena). Para Barrault *Phèdre* es pura geometría. Por primera vez lo insinúa en la página 38. Más adelante, en la 60, transcribe como epígrafe de un capítulo, una frase del prefacio que Racine escribiera para su *Médécide*: "No se pueden tomar demasiadas precauciones para no poner sobre la escena nada que no sea muy necesario". Y en la página 67 ya dice directamente Barrault: "La acción de *Phèdre* es una pura figura geométrica". Luego no se cansa de señalar ejemplos de esa pura geometría, perfecta siempre, jamás repetida.

Es claro que Barrault no podía dejar de tocar uno de los temas más transitados por los críticos: el carácter de Phèdre y la naturaleza de su crimen. Racine fué el primero en plantear el tema. En su prefacio de 1677 escribe: "*Phèdre no es completamente culpable, ni completamente inocente; está comprometida, por su destino y por la cólera de los Dioses, en una pasión ilegítima, de la cual es la primera en horrorizarse. Ella se esfuerza en dominarla, prefiere dejarse morir que declarársela a alguien; y cuando es forzada a descubrirla, habla con una confusión que demuestra bien que su crimen es antes un castigo de los Dioses que un movimiento de su voluntad*". Desde las primeras páginas Barrault examina las soluciones propuestas y a su vez ofrece un retrato de Phèdre que va profundizando y retocando a medida que avanza el comentario. Frente a las distintas interpretaciones del personaje, que ora acentúan el horror de su crimen, ora descubren un alma

esencialmente cristiana, extraviada por la pasión, Barrault insiste en la complejidad de Phèdre, que desborda milagrosamente las tipificaciones críticas que preserva, en definitiva, su misterio. Y no olvida señalar, siempre que es necesario, la ambigüedad del personaje, como (por ejemplo) en la escena 6 del acto IV, cuando la protagonista advierte el crimen al que la condujo la influencia de Enone, sin dejar por eso de lamentar la frustración de su amor. Dice entonces la torturada Phèdre:

*Hélas! du crime affreux dont la honte me suit
Jamais mon triste coeur n'a recueilli le fruit.*

Y comenta irónicamente Barrault: "¡La muy cristiana y virtuosa y cándida Phèdre nos parece de todos modos poco arrepentida!, sea dicho al pasar"

Se puede discrepar de algunas opiniones de Barrault; se puede negar la estricta validez de su interpretación sinfónica o la excesiva minucia a acotar los gestos o el tono de voz: pero es innegable que su penetrante y en cierto sentido, exhaustivo examen constituye uno de los aportes más valiosos para el mejor conocimiento del texto de Racine.

III. EL METTEUR EN SCENE

Pero aquéllos que, sobre una escena, están encargados de hacer vivir la tragedia no son ni jueces, ni testigos, ni críticos, sino servidores y, en caso de necesidad, abogados. Su tarea es la de "servir" y si es necesario la de "litigar por". Deben para ello "incorporarse" a la obra; deben "desposarla".

Jean-Louis Barrault.

No quisiera cerrar esta nota sin indicar algunas ideas centrales de Barrault sobre la mise en scène. Muchos enfoques ya han sido comunicados. Ahora quiero citar un texto capital que Barrault titula *El ensayo y la representación*. Lo reproduzco en su integridad. Se halla en las páginas 40 a 42 del libro y dice así:

"Representar es saber dirigir su aliento, su voz y su "cuerpo-de-la-cabeza-a-los-pies" de una manera determinada.

"Saber algo es haber olvidado ese algo y haberlo encontrado en sí. Es un conocimiento "digerido". Por el estudio se profundiza la cosa, se la cono-

ce, luego se la olvida; al fin, se la encuentra en sí mismo. Desde ese momento, se la sabe.

"Interpretar un papel es ser capaz de "tocarse" a sí mismo como a un instrumento; es ser capaz de *saber* "tocarse" a sí mismo como un instrumento, es decir, sin pensar en ello. Es una suerte de ciencia espontánea.

"En el oficio de actor, hay pues dos suertes de actividad *absolutamente opuestas*:

"La actividad de los ensayos.

"La actividad de la representación.

"Durante los ensayos se deben resolver todos los problemas.

"En la representación, todo problema debe estar resuelto.

"La representación es un acontecimiento. Es el momento esencialmente poético: el momento en que se produce la cristalización, la síntesis; el momento en que, gracias a la última gota aportada por la presencia del público, el precipitado químico aparece. La representación es un acto de amor: uno da, uno se da, se intercambia y se comulga.

"El ensayo corresponde al período creador. Es para el actor el momento específicamente artístico. Se esboza, se borra, se insiste, se imagina; la inspiración os ilumina, la transpiración os sostiene; las sorpresas, el asombro, las brumas, la inquietud, los descubrimientos, la alegría, las decepciones, la desesperación, en una palabra: toda la serie de los terrores de la creación artística, surgen, se oponen y rivalizan, bajo la lucecilla "enclenque" de las lámparas del ensayo. Es el tiempo de la ordenación, de la disciplina, y de la construcción.

"Un papel está fijado cuando se le puede interpretar "en frío".

"Hay el "trac" (miedo) del ensayo que es distinto del "trac" de la representación. El trac del ensayo se emparenta a la angustia, al vértigo, al aturdimiento. Es negro y opaco. El trac de la representación es comparable a la bola emocionada que os sofoca y os hace estallar el pecho, cuando os dirigís a una cita de amor. Es incandescente, fosforescente.

"El estado de espíritu que se tiene en la representación es pues *absolutamente contrario* al estado de espíritu que se tiene en el ensayo. Todo lo que, en la representación, es libre, espontáneo, improvisado, hecho de impulsos..., "anarquista", es el fruto distendido de la elaboración disciplinada del ensayo.

"Hay actores que, muy sabios en el arte del ensayo, desaparecen durante

la representación; son buenos enamorados pero malos amantes. Otros que, trabajadores reacios, se descubren ante el público; son buenos amantes, ¿pero están verdaderamente enamorados? Otros en fin que para evitar el esfuerzo del ensayo pretenden que para representar, "les hace falta el público"; son los haraganes.

"Es por eso que se acostumbra decir: tal actor "gana" o "pierde" frente al público.

"Las sorpresas de la representación son imprevisibles, como las del amor. No se puede dar ningún consejo a un actor "enfermo de representación". La representación es específicamente un acto de generosidad, es el arte del don de sí mismo. Todo lo que se puede hacer por un actor que se prepara a la representación, es alentarle y ponerlo en el clima más favorable para su florecimiento, es decir a su concentración en la distensión.

"La representación es un acto de alegría, un acto de alegría... en el esfuerzo. En el momento de la representación, ese acto de alegría en el esfuerzo iguala al de la competencia deportiva que, éste también, está hecho de concentración, de distensión, de esfuerzo y de alegría.

"Es casi una performance (en inglés, por otra parte, la representación se dice: performance).

"El actor es pues un *atleta afectivo*.

"Llega a serlo a fuerza de entrenamiento, de trabajo, de ensayos, a fuerza de voluntad. *El arte del actor es el arte mismo de la voluntad*. ¡A menos que intervenga la gracia que da el genio! ¡Y aún el genio no vive sin voluntad! ¡Pero éste es otro asunto!

"No se puede, por lo tanto, hacer recomendaciones al actor más que en el momento del ensayo.

"*Está, pues, bien entendido que las cuestiones técnicas que vienen a continuación, surgen únicamente durante un ensayo y no en el momento de la representación en la cual, ya lo hemos dicho, hay que dejar al actor la más completa libertad*".

Esta concepción de Barrault justifica su minuciosa (y para algunos exagerante) anotación de cada hemistiquio, de cada movimiento, de cada acento, del texto. Muchos críticos juzgaron coercitiva esta anotación, sin atender a las palabras que acabo de transcribir, sin comprender que con ella Barrault pretende comunicar fielmente su representación de *Phèdre*. Da la anotación de cada movimiento tal como lo concibe, tal como se lo representa idealmente.

Pero el intérprete futuro puede no aceptar que a tal palabra corresponda tal acento o que a tal ritmo tal gesto. Con su comentario Barrault se opone por muy buenas razones a la improvisación irresponsable.

También ofrece el libro abundantes notas que prefiguran un tratado del arte escénico que algún día redactará Barrault. Bajo el modesto título de *Revision de quelques problèmes* analiza el gran actor francés el alejandrino, el recitado, la voz y el gesto. Es imposible pretender comentar aquí cada una de estas páginas henchidas de pensamiento y magistral experiencia.

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

CALENDARIO DE TEATRO

AFICIONADOS

Mil novecientos cuarenta y siete ha sido de intensa actividad para los aficionados. Ya que en notas anteriores hemos acotado la actividad profesional del año transcurrido, consagremos ésta al teatro amateur.

A su cargo han estado varios de los títulos significativos de la temporada. Como de costumbre, los aficionados han vuelto a aventajar a los profesionales en la ambición, en la tentativa por la obra importante; han demostrado un mayor sentido de la emulación, o un sentido de la emulación mejor dirigido: no al éxito material, siempre dudoso en nuestro medio, sino a la vastedad de la empresa escénica, al ofrecimiento de la novedad, a la presencia de un espíritu.

Al lado de esas virtudes —distintamente servidas, según los ejemplos—, los aficionados han vuelto a mostrar la suma de defectos, de insapiencias y de incipiencias, que parece ser propia de su teatro, de la falta de rigor material con que se da entre nosotros (sin necesidad externa, sin asiduidad), como si todo fuera a cuenta de un ánimo de donación para un ambiente del que se sabe de antemano que no lo merece, e incluso que no lo agradecerá. Eso contagia a todo el teatro amateur de cierto tono de dilettantismo. El público, por su parte, se contamina del apenas disimulado y pasivo desprecio de los profesionales por el amateurismo, y concurre a las representaciones de aficionados con el valeroso espíritu de asistir "a una velada", acreedor indulgente del doble tributo de haber pagado la butaca y de contribuir, en forma no menos contable, a llenar la sala. Salvo los pequeños públicos celosos que los demás conjuntos amateurs hacen al que actúa (a menudo para la más documentada destructación, que es de fe previa) y salvo la devoción amistosa de los allegados a cada grupo de actores, el resto se conjuga en la indiferencia, en la neutralidad, en la falsa convicción de que sólo comprometen responsabilidades a exigir los que viven de la boletería: los amateurs, según esa desentendida credulidad, siempre harán "demasiado", estén como estén.

Esa indulgencia distraída invade también las disposiciones de los críticos, que creen que con no ir empiezan ya a tolerar y a perdonar, contribuyendo in absentia al éxito convencional del espectáculo: y que, en todo caso, estilan la oficiosa bondad, la impertinente comprensión de mayor a menor, donde deberían mostrar sólo la generosidad, la ingenua, paradójica y no siempre bien recibida generosidad del rigor. Es cierto que en un medio pequeño, como el del teatro amateur, el crítico sabe que las desazones infligidas a unos ayudan a vivir a los otros, por ese estilo del desconcepto mutuo que, como falaz escala de una exigencia, practican —de grupo a grupo— los aficionados.

Por otra parte, no toda la culpa de este malentendido recae sobre el crítico: las cali-

dades de examen, de acatamiento o análisis de un juicio, el aficionado las practica entrecasa; lamentablemente, casi no las admite de los demás. De ese modo, su mejoramiento en escena queda siempre limitado a las posibilidades de mayor autocrítica personal, o autocrítica del grupo para mirarse en conjunto.

Hemos hablado de las insapiencias del amateur: el capítulo podría ser largo, aunque ese mal no es peor que el de la prematura suficiencia, con el que no es inconciliable. La insapiencia fundamental del amateur reconoce estos ingredientes: la falta de un aceptable oficio teatral, a la que se agrega a menudo la imposibilidad de adquirirlo bajo la dirección a que está sujeto; la falta de un don natural digno de la voluntad puesta en el esfuerzo (aunque son más temibles los males de facilidad e indisciplina que crea el don indocto, no cultivado pero perulante); y con frecuencia, agravando el cuadro, la falta de una verdadera cultura teatral. En todo caso, la falta de una cultura teatral bien decantada, con otro origen que el de la apresurada visión universitaria de que hay un Teatro Universal (vaga entelequia de los programas); se siente casi siempre la falta de un buen origen familiar en la despareja cultura teatral de nuestros actores. El teatro no es parte de las cosas habituales en nuestros hogares: por lo menos, el buen teatro no tiene esa fortuna, no cuenta entre las tradiciones del mayor número. Las insuficiencias, las lagunas que esa ausencia de buena formación crea, son penosas; en el caso de una disposición media no bien ayudada, son insuperables. Pero ese mal llevaría a enjuiciar otras posibilidades que las del teatro amateur, y basta aquí con mencionarlo.

Simétricamente, existen los defectos de la sobre-conciencia no auxiliada por otras aptitudes, en el actor amateur. El aficionado suele padecer la unión de esas dos circunstancias íntimas, en desequilibrio: una estimación lúcida de las dificultades, que sólo actúa para crearle inhibiciones y una inexperiencia del oficio de la que no sabe ayudarse a salir, y de la que el director amateur (demasiado temido, por su parte, a su propio aprendizaje de director; a veces, peor aún, a su "personalidad" de director) no sabe sacarlo.

Este desequilibrio se acentúa por las condiciones en que se ve forzado a desenvolverse el amateur: hay una desproporción, que parece irremediable, entre el ensayo, con exigencias que (bien o mal dirigidas, bien o mal aplicadas) son exhaustivas y el carácter de semi-improvisación que luego fatalmente tiene, a despecho del larguísimo tanteo previo, la representación, hecho poco menos que fortuito, repetidamente imprevisible en la vida del conjunto amateur. Tal falta de proporción es acaso el problema más grande del teatro de aficionados, el de más difícil superación. A pesar de los meses que la preparación del espectáculo lleva, en los diarios y minuciosos ensayos, en los frecuentes cambios de planes, en la tocada y retocada distribución de las partes, en la sustitución de aquéllos que no tienen aliento y fervor bastantes para esperar sin desertar, por otros que toman la pieza a medio ensayar, a pesar de todo eso, parece inevitable que la representación tenga, al término de esas no compensadas penurias, un carácter de cosa decidida a último momento, para la que hubieran faltado veinticuatro horas preciosas de madurez y revisión sobre ese último repaso que es el ensayo general. Y eso crea el pavor de las perspectivas magnificadas, magnificadas en imprecisiones y azoramientos ante lo inminente. Es la misma sensación de vastedad inabarcable, de inerte sumisión a una prueba excesiva para la que todo está preparado, mala-

mente preparado sin que sea posible volverse atrás, que caracteriza a las vísperas de un examen en el estudiante. En el caso del actor, del teatro amateur en general, la sensación suele tener motivos exteriores que la justifican mejor que en el estudiante, azideros objetivos más ciertos. Por la incompreensión que nuestros medios oficiales (¿a qué pedir esa comprensión a los empresarios particulares?) tienen hacia el amateur, es corriente que éste no tenga posibilidad de más prueba previa de la escena que la del ensayo general, con el aditamento de que es muy posible que a él falten el luminotécnico o el jefe de maquinistas, que prometerán arreglarlo todo en la instancia decisiva de la representación. La desestima oficial por el amateur gana también a esos obreros del teatro, cuando ponen su oficio a contribución de los aficionados: por importante que sea el esfuerzo de éstos, ellos tienen la sensación de estar perdiendo su tiempo en el trance de ayudar a un desastre escolar, que de todos modos sólo costará en su buena intención y en la afectiva disponibilidad de un público que no es el de todas las noches, que no es el que acaso podría notar un mal manejo de luces, o un telón a destiempo, excitando un amor propio profesional. Y así, mal servido por quienes debieran ser sus auxiliares técnicos, desorientado a los ojos de éstos por el presunto mobismo del director, que anda en la busca incierta de la novedad de un efecto (tal vez por un espíritu de anti-rutina, que en el teatro es simoníaco a todos menos al responsable de un efecto mecánico), perdicado por ese mismo desastrosero final del director, de querer sacarlo todo a flote —todo acaso lo nunca intentado antes— del desconcierto de última hora: así, con el trac escénico del actor exagerado por su desconocimiento del escenario, con todo el plan de movimientos escénicos rehecho a último momento por los desajustes de la escenografía recién probada y aplicada (y menos amplia, más amplia, distinta a lo previsto), con todo eso, el decisivo instante de la presentación ante el público significa, en el amateur, la más azarosa suma de imprevistos.

Cuando los medios oficiales se hacen cargo de todo este desamparo del amateur y se deciden a ayudarlo, cuando quieren dar al aficionado una oportunidad, lo hacen de la peor manera: lo profesionalizan individualmente, dándole ocasión de ingresar a un elenco oficial en el que será mezclado con profesionales sin ninguna buena escuela escénica, a fin de que se envíe en los mismos defectos de la mayoría, antes de haber adquirido el buen oficio que lo haga inmune a la desviación profesional ajena. Se invita así al amateur a hacer redituable su condición escénica, sin mejorarla: en cierto modo, se le incita a abaratarla, como ha sucedido en los desgraciados casos de nuestras Comedias Nacionales. Mucho más lógico que patrocinar tales deformaciones personales del actor, sería dar a los mismos elencos de amateurs, como conjuntos, una oportunidad de profesionalizar su actividad, con la suma de ambición por el teatro que ella implica. Darles esa ocasión y contribuir a hacerla aprovechable tratando de que los aficionados salgan de su balbuceo emprendedor, procurándoles directores avezados, comprometidos de una responsabilidad profesional, en lugar de los aprendices de directores que en algunos casos (meritorios casos, al fin de cuentas) traban las posibilidades de un equipo entero de actores, por someterlos y supeditarlos a su vago ministerio estético personal, no sostenido por la aptitud más probada sino, inconscientemente, puesto a cuenta de la misma falta de esa aptitud. Porque, especialmente por el lado de los directores, el teatro de aficionados revela a veces una peligrosa falta de humildad. El sen-

tido de servicio a un texto y a un arte con tradición ya adquirida, que debería tener todo esfuerzo por la escena, suele convertirse en el ejercicio y la suficiencia de una fe personal. Todo aprendiz de director, todo aprendiz de metteur tienen la tendencia a erigir, ante sus propios intentos (redimiéndolos por anticipado, en ese campo de la inverificable subjetividad), su teoría del teatro o, en cada caso, el precoz divismo de su interpretación del texto. Todo desequilibrio, todo efecto fallido suelen luego ponerse a cargo de un inmaduro pero personal sentido de la expresión. Así, los directores y los metteurs olvidan que el teatro es un oficio empírico, que debe practicarse con espíritu siempre abierto al escarmiento de lo que se cría perfecto, siempre pronto a la consiguiente enmienda. Con su seguridad de haber elegido, a los veinte años, el camino que otros más prudentes, o más seriamente empeñados en la lucha, vacilan en tomar a los cuarenta, los directores amateurs son muchas veces —por su particular estilo de frivolidad— los culpables de que el actor aficionado se entregue a una estética antes que a un aprendizaje. Desdennan el hecho probado de que el actor puede no tener decidida su adhesión a una estética, puede no tener incluso una opinión sobre ella, pero debe tener en cambio, inexcusablemente, un oficio en constante cuidado. Y en un medio de juventud sin aplazamiento y sin demasñada cultura, como es el de nuestro teatro amateur, la exigencia crítica frente a un texto (que tiene algo de ficticio, un sentido en-fenomésico) acaba en muchos casos por trahar al amateur: en cuanto particularmente no le pistan una réplica o un parlamento, es inevitable que los diga mal. Con una lucidez que no debe perderse pero tampoco ostentarse en escena, se siente comprometido personalmente por lo que le toca decir, como si él lo hubiera escrito y como si, al decirlo, tuviera que apelar al público con una expresión de inteligencia ajena al juego escénico, y atenta sólo a una relación de prestigio personal con el espectador, como disculpándose por anticipado de que los abstractos riores de una representación precisen de esa frase, de esa respuesta.

No vamos a sostener, claro está, que haya de declinarse, por principio, una exigencia crítica frente al texto. Pero si de todos modos éste ha de darse, no deben quedar en la versión escénica rastros de la incredulidad personal del actor o del director hacia el libreto que deben servir. En todo caso, interesa más el cabal entendimiento de los textos que la demostración de una actitud crítica frente a ellos. Muchos de estos aparentes convencidos en un entusiasmo o una negación, suelen en escena hacer mal una pausa o acentuar mal una frase, con lo que revelan que el afán de salvar los principios estéticos es, en ellos, más celoso que el de entender la letra hasta el fin; y tal disposición es, si puede decirse así, la esencia de lo anti-teatral.

Por todo eso, nunca podrá encarecerse bastante, en el director, el oficio objetivo de explicar: de explicar sin proslitismo, queremos decir, en el solo beneficio de una comprensión total del hecho inmediato y primordial que, en el ensayo y en la representación, es el texto. Lo que a menudo ha sido confundido por los conservatorios (por nuestras tentativas de escuelas dramáticas, sin ir más lejos) es el alcance de ese oficio de explicar: se ha confiado la misión de analizar caracteres o desmontar psicológicamente personajes clásicos del teatro, a profesores de psicología sin ninguna experiencia teatral del teatro (valga la redundancia). Y naturalmente, se ha incurrido en la divagación abusiva, que pierde los límites del objeto (en esa línea en que es típico el exceso de "La Epopeya de Artigas" como

estricta prestación de un servicio informativo a los escultores). Se ha perdido así de vista el hecho de que el interés medio, corriente, aplicable a un conjunto de actores sin discriminación de otras capacidades que las valederas en escena, es el de que el actor entienda en la medida en que debe expresar, en la medida en que inteligir lo ayuda a representar, como esclarecimiento ineludible de la letra. No en la medida en que pueda escribir un ensayo o disertar, sin perjuicio de que su entrega al teatro lo lleve hacia esas otras formas de ejercicio, bienvenidas en cuanto no estorben sus medios de exposición dramática.

Podrá pensar el lector que nos empeñamos en no encontrar salida a la posible actitud del amateur, si agregamos que no es menos peligroso el otro extremo, el de un falso entendimiento de la naturalidad escénica: cuando se quieren preservar a toda costa la facilidad, la espontaneidad, es inevitable que la falta de oficio lleve al descuido, a la borrosa familiaridad de librar al público, en demerado intimismo, la visión y la audición inconexas de un ensayo.

Dadas las condiciones del amateur, dado su previsible trac escénico en la noche de la representación, debe hallarse, en su preparación para el espectáculo, un punto medio entre la excesiva libertad de darle un papel sin dictarle ninguna actitud y el excesivo detallismo de imponerle el pormenor de cada paso, de cada gesto, porque es forzoso que en su tribulación haya de olvidarlos, y en esas condiciones de sujeción menuda será para él como olvidarse de nadar en mitad del río. En suma: hay que corregir y mejorar el oficio del amateur, a propósito de cada texto que se ensaye pero no a cuenta exclusiva de que se le prepara para ese texto: no se debe fragmentar el aprendizaje en el particularismo de cada ocasión, sino tender a esa forma de instrucción general que sirve a la disciplina del actor, por encima y a preterito de las incidencias de cada ensayo, de cada frase de un libreto. Hay que preocuparse, además, de la formación de un gusto y una cultura válidos para la escena: curar al joven de la indiscriminada literatura, del indiscriminado cinematógrafo con los que quiere ayudarse, y con los que puede simular una actitud medianamente cómoda, medianamente elegante, en todo caso muy superficial. No poca de la frivolidad que se descubre en el fondo de nuestro teatro amateur, proviene de esos tempranos amañamientos y de la certeza petulante de estar en lo cierto y en lo evolucionado, que ellos dan. Concurrentemente, el deslumbramiento de la camaradería fácil, del natural desprejuicio del ambiente escénico, hace creer a muchos —es frecuente verlo— que tienen vocación para la escena, porque les gusta el pintoresco perdedero de tiempo que, en idas y venidas, puede urdirse a su alrededor. El prestigio de este posible estilo de vida que rodea al teatro (y que suele advertirse en la delectación con que manejan su jerga los que menos familiarizados están con ella), lleva a muchos jóvenes a entregarse a la aventura del teatro amateur, sin que el hueso mismo del asunto —el oficio dramático y sus imposiciones— les sean gratos, o por lo menos sentidos en necesidad. Cuando ese coqueteo se disipe, con un sentido del hábito y aún de la rutina de la representación, todo postulante de la novedad habrá desaparecido.

Ya que este comentario no procura agradar, sería injusto que desconociera los méritos que, en contrapartida, se acredita el aficionado en nuestro teatro. A pesar de todos los reparos que puedan hacérselos, los aficionados y su movimiento significan la única esperanza

tangible de nuestra escena, más visiblemente dada a mejorar —por ahora— con una buena escuela de actores que con una incierta promesa de escritores nuevos.

Y es evidente que mientras la llamada clase intelectual no se interesa, salvo excepciones, por el teatro, y sólo le presta aisladamente atención cuando el espectáculo concita una fe política, o cuando su inusual importancia objetiva llama al testigo que no quiere ser tomado en falta de conocimiento, hay grupos de jóvenes que entregan a la escena una suma de tiempo, de afanes, una frecuentación de los posibles ejemplos a recoger en nuestros teatros, que afirman que el arte teatral será con el tiempo algo más que una limpia devoción en sus manos.

El día en que el elenco amateur adquiera las condiciones externas que hoy reúne sólo el profesional —asiduidad, necesidad del oficio con sentido de disciplina y no de pasatiempo—, el día en que desaparezcan la frivolidad y el diletantismo que suelen esterilizar al aficionado, habremos ganado mucho. Habrá para honor de nuestra escena otra ambición, otra cultura y —aunque parezca pueril tenerlo en cuenta— una mejor educación civil en el actor.

Nuestro teatro está aún en la etapa de requerir y esperar esos obvios y elementales progresos; y en sus perspectivas sólo aparece el aficionado como capaz de traérselos.

C. M. M.



C I N E

LA NUEVA CINEGRAFIA ITALIANA

Apuntes para una conversación actual

Horacio Coppola es un fotógrafo eminente, un diestro filmdor de películas documentales, un artista ligado al cine por muchos y muy diversos aspectos. Es autor de obras de calidad tan pulcra como los dibujos L'Art en Mésopotamie. Huacos. Buenos Aires 1936: es autor de ciatas breves de tan limpia factura como Pont des Arts y Un domingo en Hampstead Heath. Su considerable labor de fotógrafo se multiplicó en formas innumerables; sus inquietudes, en otros tantos viajes, trabajos y vivencias. Con la colaboración de Grete Stern realizó algunas memorables exposiciones e ilustró algunas bellas revistas. Vinculado a los cine-clubs europeos y al movimiento cinagráfico general, fué un atento observador de su vida artística y, muchas veces, su penetrante crítico.

El cine nuevo italiano es, junto a un nuevo cine inglés, la experiencia más importante del arte cinematográfico de post-guerra. Me atrevo a afirmar que es muy diferente haberla vivido en Europa misma; y que aquí, en

esta margen porteña del Plata, esa experiencia se diluye no poco. Es decir, que el ambiente afectivo si no deforma, da a la atención una orientación distinta y el espectador "vive" afectivamente una realidad correspondiente: ignora, no ve las otras realidades del film, de la vida expresada en el film. Y en la experiencia humana lo definitivo es su vivencia afectiva. Sobre todo cuando el cine se identifica con el culto al actor.

El contenido del film es un pretexto, en el buen sentido de la palabra, para vivir la emoción de la presencia del actor. Y su intimidad superficial que la imagen nos ofrece, oculta convenientemente al personaje. A este personaje, cuando existe, ya no se le ve: el hábito adquirido sumisamente en el cine del barrio, todos los sábados y domingos, ha fijado la visión. Sólo se atiende a la presencia corporal que tapa la realidad inmanente del personaje.

La Propaganda (¡sí, con mayúscula!) — y por estos pagos la crítica es voluntaria o inconscientemente Propaganda — es categórica en este sentido: "Fulanita se casa con Fulanito en el film a estrenarse... etc., etc." y en el caso, los nombres de actriz y de actor mejor pagados del elenco.

En algún lugar dice Ortega y Gasset: "...El culto al cuerpo es eternamente síntoma de inspiración pueril, porque sólo es bello y ágil en la mocedad... El triunfo del deporte significa la victoria de los valores de juventud sobre los valores de senectud. Lo propio acontece con el cinematógrafo que es, por excelencia, arte corporal." Es innegable la puerilidad del público-masa frente al film. La sala cinematográfica es una nueva edición de la cueva ancestral del hombre primitivo donde un haz de luz proyecta, en un abismo de sombras, imágenes todopoderosas. El hombre que asiste a este rito-proyección de mitos, vive las imágenes bajo el influjo de lo irracional. La razón, la capacidad de análisis y de crítica del espectador sufren su eliminación, o una seria y profunda diaminución. Nuestra más repetida experiencia nos permite comprobar que es difícil o imposible, entre dos o más personas, la coincidencia de impresiones y juicios sobre un film. Y una misma persona vive emociones a veces hasta opuestas en visiones sucesivas de un mismo film.

Un libro, una obra de teatro son experiencias más constantes, van de menos a más en la vivencia de sus valores. Un film ofrece una sucesión de emociones cuyo ritmo de ensueño paraliza la razón y el juicio. Juzgar un film, sustraernos a la descarga emocional de la imagen, hacer saltar el resorte del juguete, no es fácil en este mundo mitológico en que vivimos. Y,

sin embargo... En ciertos momentos y en ciertas ciudades, la experiencia del espectador frente a un drama, un film, o una payasada de circo, alcanza la categoría absoluta del sentimiento vivo del destino del hombre. El viejo mundo, que ha hecho el nuevo mundo, nos hace sentir ese destino del hombre.

En el cine nuevo italiano reconocemos el valor de la herencia europea. (Esta herencia secular tan difícil de vivir después de ingerir el ritual *baby-beef* y de soñar con el último *happycend* de turno en el cine más caro, con esa seguridad de conquistadores del mundo que vemos por las calles de la gran ciudad del sur...). Cine nuevo, humilde, sencillo. En Italia, unos pocos hombres han sabido hablar como hombres. Han aprovechado estos trágicos momentos de Europa en que ya no se cree en palabras bonitas, en que la vida se mira cara a cara, sin feriados ni homenajes patrios semanales. Para estos hombres no hay moral convencional, no hay un código para fabricar situaciones, no hay frases hechas para tapar la realidad. No hay una comisión de moralidad.

Rossellini en su film *País* nos presenta un episodio de la vida de Roma liberada: llegan las tropas aliadas, un oficial americano desciende de un tanque rodeado por el pueblo que lo aclama, y pide agua para lavarse. Una joven lo toma de la mano y lo lleva a su casa. Minutos después él parte. Han cambiado las pocas palabras que un manual de conversación inglés-italiano puso en sus labios de niños alegres. Sus corazones han vivido la solidaridad y el cariño. El americano promete volver. Seis meses después, nuevo encuentro. Ella vive, prostituida, en el ambiente de un *bar para oficinistas* americano. El zigzaguea borracho por las calles. No hay velos, ni hay recetas. Ella no es la *declassés* de los argumentos burgueses, ni él la oveja descarriada. Ella es la mujer que la miseria y el desorden de post-guerra han hecho; él un hombre que la victoria sin ética ha formado.

Estas vidas, destinos humanos, poseen el valor que su conducta moral les da en cada caso, en cada circunstancia de la vida. El cine nuevo italiano nos da la calidad mejor: el valor moral del espíritu de sacrificio, en los episodios de los *partisani* de *País*, de *Roma, ciudad abierta*; de solidaridad y simpatía humanos de *Vivir en paz*; de piedad y alegría, de generosidad y renuncia en *Sciuscià*, en *cuatro pasos en las nubes*. No hay protagonistas en este nuevo cine, como no los hay en la vida. O cada uno es protagonista a su hora. Y los hombres y mujeres cuyas vidas asoman en el film para

darnos el sentido de seres humanos en trance de vivir su vida, no son personajes-pretextos para actores estrellas.

Este cine es nuevo por su mensaje, no por su técnica. Creo que Baudelaire, analizando la obra de Corot, nos da el concepto exacto para el examen esencial del cine italiano: "... una obra de genio —o, si se quiere, una obra de alma— en la cual todo está bien visto, bien observado, bien comprendido, bien imaginado, siempre está muy bien ejecutada si lo está suficientemente. Luego, existe una gran diferencia entre un trozo hecho y un trozo terminado —que, en general, lo que está hecho no está terminado y que una cosa muy terminada en nada está hecha— y el valor de un toque espiritual, importante y en su justo sitio, es enorme."

Si, este cine nuevo no nos da obras terminadas, pero ha sabido hacer obras vivas, cabalmente hechas. Donde todo ha sido visto, observado, comprendido, imaginado con precisión suficiente, ejecutado con alma. Este cine nuevo no procede analíticamente, por secuencias lógicas, ni por sucesión de detalles descriptivos. Su montaje es psicológico, los hechos se suceden en síntesis rítmica de trozos significativos; cada personaje expresa su momento interior sin demostrarlo, sin *desarrollarlo*. Así, realizar un film, es saber espiar —por el ojo de la llave— la vida espontánea, mínima de efectos y plena de significación, del hombre que cumple su destino. La vida mínima de las cosas que lo rodean, en este lugar, en este momento; la vida plena del vivir del hombre y del suceder de sus pasos. La profunda simpatía que esta vida inspira al realizador y su instinto creador que lo incita a espiar por el ojo de la llave, son la medida del valor humano que el film nos ofrece. Su sinceridad nos comunica vida auténtica. No queremos dudar de que el espectador actual tenga ojos para esta visión.

HORACIO COPPOLA

EN TORNO A UN EXPERIMENTO: «LA DAMA EN EL LAGO»

Hay en *La dama en el lago* una experiencia cuya capacidad de radiación rebasa extensamente el reducido perímetro artístico en que habría de quedar por fuerza relegada si sólo se tomasen en cuenta los valores del mediocre argumento y del grupo de actores que lo interpreta. Lo rebasa aún, en la versión española, pese al detestable *doblaje* que destruye una parte de la original sustancia cinegráfica que tal experiencia produjo. Y es, justamente, en esa sustancia donde hay que buscar aquello que mejor merece mirarse y meditarse; aquello que demuestra cómo el cine es capaz de modos que le son en absoluto privativos y que pueden, en un momento dado, alcanzar una sutileza y, al par, una potencia inusitadas.

Esta obra se propone la sostenida predominancia del tono subjetivo y de la narración en primera persona, hasta dar al espectador la ilusión de que ve por los ojos del protagonista y, parcialmente al menos, se confunde con él. Así introduce vivamente a ese espectador en el ámbito del drama, satisfaciendo una ambición tan cara al cine como al teatro; deja de considerarlo como un ente extraño y pasivo que mira las imágenes desde fuera, como podría mirar las figuras de un cuadro; y, haciéndole ver con los ojos de un personaje y oír con sus oídos, le convierte en personaje a él mismo.

El ensayo posee por sí propio una significación muy vasta, cuya magnitud se dilata harto más allá de las estrechas lindes en que lo oprime este concreto y poco brillante ejemplo de *La dama en el lago*. Y lo posee así puesto que intenta nada menos que traducir, de algún modo, el velado mundo de nuestros sentidos y de sus insitas reacciones; puesto que plantea, al fin y a la postre, el problema metafísico de nuestras percepciones y de su comunicación.



El afán de dar a conocer, más o menos directamente, la particular intimidad, no es nuevo en el cine; no lo es tampoco el propósito de mostrar lo que, en algún instante, ocurre en el humano conocimiento, aunque sólo sea lo que alguien oye y ve; ni lo es siquiera la fraguación, de toda una historia según la mente de una sola persona, tal como ocurre en *Caligari* o en *Uno*. Las interminables riqueza y plasticidad de la técnica fotográfica, la infinitud de sus procedimientos y capacidades, tentó algunas veces a los cinegrafistas y les hizo lanzarse intrépidamente por la vía de tan difíciles inquisiciones. Lo nuevo de *La dama en el lago* es su metódica insistencia en la expresión de lo individual, la constancia con que ha querido mantener la versión total de los hechos a través de su protagonista. Lo nuevo es aquí el que

todo la película se ha filmado según una mecánica visual y sonora que trata de hacer ver y oír al hombre del público como ven y oyen otros ojos y otros oídos que los suyos.

Ciertamente, el cine se aplicó muchas veces a hallar maneras de trasmutar en imágenes las sensaciones y las ideas, o algún fragmento de su esfera recóndita; maneras que le permitiesen dar forma a los invisibles fantasmas creados por el ensueño o la alucinación, transmitir los silenciosos estremecimientos provocados por el terror o la ira o la sospecha. Ciertamente, desde sus primeras edades comenzó a tener noción de su destreza inigualada para representar lo peculiar psicológico y lo secreto subjetivo: la agitación del ánimo, los procesos del pensamiento, la turbulencia de las pasiones. Así intentó las confidencias, la introspección, el intimismo; así, ya en posesión de una técnica tan compleja como flexible y álcere, se complació en expresar, a veces con exquisita delicadísima, a veces con tajante vigor, los escondidos movimientos y trastornos del psiquismo, aun aquellos que ocurrían en sus más callados refugios.

Las deformaciones de las imágenes y el trastruque de sus magnitudes; la desorganización o la disolución de sus propiedades naturales; la fusión de sus categóricas entidades en múltiples amalgamas formales, inesperadas y cambiantes: todos esos juegos, y tantos más, sirvieron admirablemente al cine para permitirnos llegar, directa o indirectamente, al entrañable fondo de algún personaje, y hacernos parecer que, por un mágico instante, vivíamos con su propia vida, tal que si en él nos transfundiéramos. El *cine de vanguardia* abunda en breves y esmeradas muestras de tales indagaciones.

Y sirvieron también los artificios del sonido, tan dúctil, tan rico y plástico como la imagen misma, tan presto a ceñir su imponderable materia auditiva a los más exigentes reclamos y llamamientos: violentas resonancias; ecos de una increíble lejanía; tránsito fugaz o tensa vibración obstinada de una nota, de una palabra, de un ruido, que sólo podían existir como reclusos estados de conciencia.

De esas mil añagazas —trampas tendidas a nuestros sentidos— se valió el cine, y se valió habilísimamente, para llamarnos a entrar en los acotados territorios ajenos, para hacernos copartícipes en ajenas ideas y emociones; y logró alcanzar sus designios con una acuidad y una pujanza de penetración tales que ninguna palabra humana, ningún ejercicio literario, llegarían a imitar.

Los ejemplos podrían espigarse a todo lo largo de la vida ecuménica del cine. Yo recuerdo aquella remota *Cabiria* de 1913, tan teatral, donde ya cabía una deformación subjetiva; y recuerdo aquellas sobreimpresiones y aquellas esfumaduras — tran trajinadas entre 1908 y 1915 — con que se expresaban las imágenes mentales y se traducían los recuerdos, los remordimientos, la premonición, la sospecha; y las burlescas alucinaciones del hambriento Jim Mc Kay en *La quimera del oro*; y la trágica sombra creciente que anega al soldado moribundo en *Cruces de palo*. Y la presencia obsesiva de una idea criminal en el memorable *Amanecer* de Murnau; y las exploraciones por el misterioso territorio de los sueños en *La hija del agua* y *Jazz* y *La extraña aventura de David Gray*. Y, en ejemplo reciente, la obnubilación y la claudicación y el torpor causado por un narcótico en *El enigma del collar*.

El ensueño, la duermevela, los estados brumosos de la conciencia, dieron tema al cine, como lo dieron otras veces a la literatura, para ensayar sus investigaciones y para bucear en los soterrados hontanares psíquicos merced a otros instrumentos que las palabras; y para llevar más allá de las imágenes y de los sonidos este prurito de análisis y de comunicación, echando mano del montaje y distribuyendo sus profusos materiales no en el orden razonado en que los distribuye la ulterior narración cronológica sino en la espontánea e irrazonada secuencia en que fueron naciendo.

No tiene tan exigentes ambiciones *La dama en el lago*; quiere, simplemente, ser un relato en primera persona y mantener sus intenciones, cosa que, juzgada la obra con rigor, hace sólo a medias. Pero es, sin duda, un monólogo narrado como tal: la cámara ocupa el lugar del protagonista, cuya propia faz no se ve si no es en los espejos, o cuando habla — en verdad que ni acertada ni útilmente — al público; los actores se dirigen a la cámara, es decir, a ese protagonista; la iluminación, el sonido al movimiento escénico están regidos siempre según la visión, la audición, el movimiento de aquel mismo personaje.

Todo esto altera bastante las habituales coordenadas del cine y el habitual panorama que condiciona al espectador de películas; pero todo esto es lo que aproxima a ese espectador y trata de atribuirle aquella coparticipación que es la más valedera razón de ser y la más loable intención del drama. Todo esto es también convencional, pero no más de lo que es el corriente proceso narrativo que obliga a mirar *desde fuera*, como a través de una ventana.

La dama en el lago quiere, puea, trocar el punto de mira del espectador; quiere adentrar a éste en su universo; quiere identificarle con un hombre de ese universo, haciéndole ver y oír lo que él oye y ve; quiere señalarle pormenores expresivos, pequeños gestos y actitudes, mínimos detalles de los seres y las cosas, que remudan por completo su corriente situación de espectador. Quiere hacerlo así, a todo trance, mas no siempre lo logra enteramente.

Jacques Doniol-Valerone resumía de esta suerte un juicio sobre la película: "Montgomery (director y primer actor) ataca el orbe visible de la pantalla con sus propios ojos... obligándonos a dar, realmente, nuestros primeros pasos en un nuevo *modus vivendi*." Aun cuando no sean éstos, exactamente, los primeros ni los más seguros pasos que damos a lo largo de una historia semejante, son sin duda alguna, los más largos y los más numerosos.

En cuanto a los resultados inmediatos del experimento, su enumeración y mensura exceden los fines de esta glosa. Contra el buen éxito de *La dama en el lago* colaboraron eficazmente la pobre calidad de la novela original, el opaco libro cinematográfico de Steve Fisher, la floja capacidad de casi todo el personal que tuvo a su cargo los papeles. El pernicioso *doblaje* — pernicioso siempre y donde quiera haya asomado alguna vez su irresponsable guirigay — remacha las desventuras artísticas de la película: sustituye las voces originales por malos remedos; cacemotea la auténtica palabra de Robert Montgomery para hacernos oír el texto que recita un adocenado locutor; anula totalmente — y esto es lo más grave e irreparable — los efectos de especial resonancia que se procuraron para caracterizar la voz del protagonista y ubicarlo en un peculiar plano auditivo.

Todos estos males llegan, sí, hasta convertir *La dama en el lago* en una vulgar película policéfica, pero dejan intacto su valor de experiencia y permiten vaticinar las obras maduras y cabales que podría forjar el cine si llegase a recorrer cumplidamente estos arduos y promisorios caminos.

Narración en *primera persona*, al modo de *Caligari* o al de *La dama en el lago*; narración en *tercera persona*, cuyos más rigurosos ejemplares nos dió a conocer la impasible mirada de vidrio del *cine- ojo* de Dziga-Vértov: de ambas modalidades la cinegrafía produjo magníficas muestras, aunque fuese en unas pocas imágenes, en una corta secuencia, hasta en un solitario fotograma. *La dama en el lago* no es una muestra de aquéllas, pero es ya un relato *completo* hecho en tono de personal confidencia y según un procedimiento, estimablemente sostenido, que exige del espectador algo más que el papel de un pasivo recipiente. Es, además, un vivero de enseñanzas, una

fértil lección para el público avisado y una prueba de que también en la industria del cine caben, aunque en modesto lugar, los bríos y las inquietudes renovadores.

JOSE MARIA PODESTA

NOTAS

Balace de "Así te deseo" —

La circunstancia de ser relativamente uruguaya esta película explica el presente comentario en ESCRITURA. Es justo atender a todo aquello que aparece como germen de una cinegrafía nacional, aunque aparezca inseguro y balbuciente todavía. Esta actitud no la decide un efusivo nacionalismo sino una particular solicitud hacia algunos propios valores, así sean muy parvos: no la informa el propósito de justificar cualquier esfuerzo por su sola naturaleza de tal, sino la voluntad de indagar con especial ahínco y rigurosa imparcialidad, todo lo que se vislumbra como arábigo —como premonición, hasta— de un cine uruguayo de que carecemos.

Los antecedentes que pudieran recordarse no merecen atención: sólo fueron des-
aprensivas aventuras comerciales o pintorescas diversiones caseras. *Así te deseo* la merece. Hay allí un criterio y un lenguaje cinematográficos, bien que a veces muy endeble el primero y casi siempre trivial el segundo: hay una dirección, bien que a menudo naufraga entre muchas flaquezas: hay, sobre todo, una buena —por momentos excelente— labor de fotografía. Todo esto hay en *Así te deseo* y no lo había en aquellos entretenimientos y en aquellas aventuras que precedieron a esta obra.

Pero no hay nada más y es inútil buscarlo. El drama de Pirandello desapareció casi por completo: su pensamiento y sus palabras se trasmutaron en una novelita sentimental donde abunda una infra-literatura de radio-teatro. Y todo lo restante —escenarios, atmósfera, actores— colabora en un extravío que no llegan a corregir ni los aciertos de la dirección ni la eficacia de algunos técnicos.

El gran mal de *Así te deseo* es de principio y de fondo: consiste en una desmedida, y al par desorientada, ambición: consiste en remedar al cine norteamericano copiándole defectos, sin llegar siquiera cerca de su ejemplar destreza: consiste —real y también simbólicamente— en querer simular las villas y los acantilados de Capri con nuestro museo municipal y nuestros modestos promontorios costeros; consiste en confiar, ingenuamente, efectos de localismo extranjero a unos trajes y unos bailes propios de fiesta escolar; consiste en intentar la fraguación de un clima escénico, que nos es por completo ajeno, con recursos a los que sólo una hábil desenvoltura puede dar validez y a los que se convierte en motivo de risa cuando se les posee tan pobres.

El mal mayor de *Así te deseo* es su equivocada orientación, su despistado rumbo:

grave mal, aunque enmendable, como tantos otros: como los que dimanan, desde luego, de ese heteróclito grupo de actores entre los cuales el personaje pirandoliano de L'Ignota aparece traducido según los modos de una inexpiente María Félix uruguayana.

Pese a todo, esto puede llamarse cine, en tanto lo anterior no se podía. Ojalá sirva de ensayo y punto de partida; ojalá procure una rectificación de miras, una conciencia más segura de los propios medios, una renunda radical de argumentos, de diálogo y de actores.

La muerte de Sergio Eisenstein —

Con la muerte de Eisenstein el cine ruso pierde el más grande de sus directores y el cine universal uno de los más grandes en todos los tiempos. De aquel grupo de hombres que irrumpió, durante la década que va de 1920 a 1930, en los ámbitos del cine, que removió ideas y procedimientos, técnicas y conceptos, Eisenstein fué, acaso, quien portó una personalidad más proteica, más cabal y más poderosa. Fué también aquél cuya obra creció sin cesar, en una progresión sostenida hasta culminar en ese inmenso fresco, épico de barroco esplendor, de rauda impulso, de minuciosa sabiduría, que es *Isón el Terrible* . .

Esta película dió la última medida de su genio constructor inaportable, de su demiúrgica capacidad para echar mano de todo género de materiales, aún de aquellos más distantes del cine, y usar de ellos con osada maestría; para descubrirles inéditas pujanzas expresivas y suadirlas con indestructible solidez y hacerles servir a vastos designios estéticos.

El *Isón el Terrible* que conocimos fué sólo la primera parte de un tríptico cuya segunda parte, terminada ya, hubo de alterar el mismo Eisenstein por exigencias políticas y cuya tercera parte nunca fué filmada. Este tríptico inconcluso clausura por desdicha esa labor cinegráfica cada una de cuyas etapas es la afirmación creciente de un brioso talento y en cada una de las cuales el infatigable creador descubrió, inventó, abrió nuevas e imperadas vías, renunciando a las que antes había él mismo inventado y abierto.

Y pudiera ahora atribuirse a la cineografía de Eisenstein las palabras que, tanto tiempo atrás, escribió Elie Faure en *Sombres Sédices*: "No es el menor entre los milagros realizados por el cine, aquél por el cual se invocan a su respecto, y a cada paso, todas las artes que hasta ahora habían organizado nuestras sensaciones. El las contiene a todas, las ordena y pone de acuerdo, multiplicando sus respectivas potencias por la suya propia".

Renacimiento y breve historia del Cine-Club —

Montevideo tiene de nuevo un Cine-Club al que pueden augurarse fértiles destinos y al que se puede también vincular con los otros cine-clubes que antes existieron, pues que, en suma, ellos no fueron más que resultado de un mismo afán y de una misma inteligente curiosidad por todo cuanto al cine atañe.

El primer Cine-Club nació en 1930 merced al tesón de algunos espectadores, jóvenes y denodados amigos del cine. Desapareció, luego de cumplir dos ciclos de espléndidas exhibiciones, anegado por mil dificultades entre las cuales no fué la menor aquélla que acarretó el cine sonoro con sus radicales cambios de gustos y técnicas. Renació más tarde, en 1936, con una actividad brillante pero efímera, y renace ahora otra vez gracias al tesón de otros

espectadores y amigos, tan avisados, denodados y jóvenes como fueron aquéllos. Más que renace diría que reflorece, pues que en el ánimo de sus empedernidos aficionados no se extinguió nunca y hasta, en verdad, puede afirmarse que prosiguió viviendo, en un modo recoleto y cordial, merced a las exhibiciones privadas que hizo regularmente Fernando Pereda.

La nueva etapa del Cine-Club se inició el 18 de marzo en la sala de la Agrupación Universitaria con el memorable *Napoleón* de Abel Gance, película de grandes dimensiones de la cual ahora se mostrarán los principales fragmentos. Es un excelente comienzo. Sírvanle de justo comentario estas palabras de un manifiesto publicado en una fecha que ahora parece remota: "En el Cine-Club no están todos sus amigos. A los ausentes nos dirigimos con estas palabras que son de invitación para una tarea que ha de ser común si espera ser fecunda".

J. M. P.



POR LA PAZ

FALSAS OBJECIONES A LOS PACIFISTAS

Entre las objeciones que se ha dado en hacer a los pacifistas, una consiste en tildarlos de *teóricos*, de seres que viven fuera del mundo real. Los pacifistas pertenecerían a ese género de personajes sentimentales, siempre dispuestos a salir en defensa de la fraternidad y del altruismo, pero incapaces de encontrar solución a los problemas concretos, aún a sus propios problemas cotidianos. Quienes formulan esta crítica acostumbran a establecer una división infranqueable entre el orden de lo *teórico* y el orden de lo *práctico*. El primero es el campo en que prevalecen los sueños, la imaginación, las buenas intenciones; el segundo es la realidad, la acción, la vida diaria. No existiría correlación estricta entre estos planos, sino que, frecuentemente, ambos se hallarían en oposición.

Parece fácil desbaratar esta antinomia, producto de atribuir errónea-

mente a lo *teórico*, caracteres propios de lo *utópico* o de lo *ideal*. En verdad, si quien elabora una tesis toma en cuenta todos los factores y circunstancias que van a intervenir en su aplicación. Ésta será siempre exitosamente realizada. El fracaso de una teoría responde pues a una falla de su concepción, pero no implica una inadecuación fatal del orden de lo especulativo al plano de la realidad.

Por eso, no cabe decir a los pacifistas que su posición es teóricamente loable pero prácticamente inaplicable. Porque la tesis de los pacifistas no tiene sentido sin su aplicación, — su aplicación inmediata. Así, cuando se afirma hoy que es necesario evitar la guerra, no se expresa una simple aspiración indefinida, ni se formula un juicio valorativo con vigencia en algún otro planeta o en una era imaginaria. Lo que quiere decirse es que, conocidas las circunstancias que vive nuestro mundo actual —incluso las más *reales*: económicas, sociales, políticas—, se estima difícil concebir un mal evitable por la guerra mayor que ella misma, y se considera, por lo tanto, que la Paz debe aun ser mantenida a todo trance.



Es frecuente también que se esgrima contra los pacifistas el argumento de la *experiencia histórica*. Para estos críticos, la guerra es una constante inmutable en la vida de la humanidad. La Paz, irrealizada a través de la historia, es pues irrealizable en el porvenir. Todos los esfuerzos en favor de esta entelegma son vanos. Convendría mejor dirigirlos a otros objetivos de más probable alcance.

El argumento impresionista. Semeja la voz de la experiencia, el dictamen de los gerentes. La Historia parece prestarle el respaldo de lo secular, de lo tradicional.

En el fondo, sin embargo, es un argumento de pusilánimes. Significa admitir, consentir, propiciar incluso, una horrible mutilación para el género humano: es reconocer que no seremos nunca capaces de solucionar el problema elemental de la convivencia. Es la negación del progreso, de la superación, del espíritu. Es el quietismo, la inercia, la entrega.

Es también un argumento de mediocres, que no saben leer en la Historia más que consejos negativos o signos inhibitorios. Así, no debió descubrirse

el fuego, ni la rueda, ni la imprenta; ni debió abolirse la esclavitud, ni debieron proclamarse la Igualdad y los derechos del hombre. Tampoco América debió ser descubierta. Porque, antes de que tales cosas ocurrieran, la *experiencia histórica* habría enseñado, sin duda, que nunca podrían suceder.

Dejemos a estos *fieles* del escepticismo que sigan cavando su pequeña fosa de rutina. Afirminos en cambio nuestra voluntad de superación.

. . .

Hay otra objeción que se hace habitualmente a los pacifistas: es la de que no ofrecen *soluciones*. Reconocen estos críticos que la aspiración general a la Paz es en sí muy loable, pero quieren —y aquí concuerdan con los críticos de la *teoría*— que se les ofrezca una fórmula práctica para llegar a ella. Exigen una solución tangible de similar linaje a las que ellos acostumbran a llevar en el bolsillo. Entre estas soluciones —muy respetables cuando son sinceras— hay una tan ágil como peligrosa que aconseja atacar al enemigo a la brevedad posible, antes de que sea *demasiado tarde*.

Ya conocemos esta solución. Es la tesis de que nos entreguemos desde ya a una nueva *masacre* para intentar salvarnos de la que nos acecharía mañana. Es la tesis de que mediante seguras muertes de hoy tratemos de evitar posibles muertes de mañana. También conocemos sus resultados. Ya hay veinte millones de muertos de 1918 y cuarenta millones de muertos de 1945, a cuenta de las vidas que estamos ahora por salvar. Es claro que estos muertos son todos *héros*. Brindemos pues a otros millones más la oportunidad de ser *héros*. Sus madres, sus esposas y sus hijos van a quedar muy agradecidos. A ellos les quedarán en recompensa algunas flores de los ramos que otros brindadores de oportunidades les van a dejar en sus tumbas de soldados desconocidos.

Si hemos de tener soluciones de esta índole, preferimos aceptar que nos sigan acusando de carecer de ellas. Quizá tengamos entonces no sólo el derecho sino también el deber de ensayar una defensa de nuestra libertad de pensar, de querer, de afirmar, aún en los casos en que luego, cuando nos pidan la senda segura, el talismán, debamos confesar honradamente que sólo hemos visto el rumbo, que tenemos las manos vacías, pero que sabemos en cambio con certeza que es necesario, que es imperioso, echarse a andar. Todo ello si no creyésemos que *pensar*, *querer*, *expresar*, son ya formas de la *acción*,

si no pensáramos que una manera de buscar soluciones al problema de la Paz es conversar sobre ella, no olvidarla, jerarquizarla, aun discutirla. Todo ello, en suma, si no reconociéramos, junto a la sólida virtud de la acción, la eficacia sutil de un pensamiento, de un ademán.

JULIO BAYCE

MAHATMA GANDHI

"El camino de la paz es el sacrificio de sí. Es la lección de Gandhi. No le falta más que la cruz".

ROMAIN ROLLAND. Febrero de 1923.

LA NO-VIOLENCIA

"Cuando un hombre pretende ser no-violento no debe irritarse contra aquél que lo ha ultrajado. No le deseará ningún mal; le deseará bien; no lo maldecirá y no le infligirá ningún sufrimiento físico. Aceptará todos los ultrajes que le haga sufrir el ofensor. La no-violencia, comprendida en esta forma, se convierte en la inocencia absoluta. La no-violencia absoluta es una ausencia total de mala disposición contra todo lo que vive. Se extiende igualmente a los seres inferiores y a la especie humana, sin exceptuar los insectos y los animales dañinos. Ellos no han sido creados para satisfacer nuestros instintos destructores. Si el pensamiento íntimo del Creador nos fuera conocido, descubriríamos el lugar que les corresponde en su creación. La no-violencia, bajo su forma activa, consiste, por consecuencia, en una benevolencia hacia todo lo que existe. Esto es el amor puro. Yo lo he leído en la Santa Escritura hindú, en la Biblia y en el Corán".

GANDHI. ("La independencia de la India").

LA SATYAGRAHA Y OCCIDENTE

"Mi contacto con el mundo occidental me ha llevado a pensar que, contrariamente a la creencia popular, la *satyagraha*, una vez adoptada conscientemente y deliberadamente, tiene campos más fértiles en que medrar y florecer, en el Occidente que en el Oriente. A semejanza de la guerra, la *satyagraha* exige espíritu público, abnegación, organización y disciplina para lograr éxito, y yo he hallado estas cualidades más desarrolladas en las comunidades occidentales que en la mía propia. Quizá los mejores artesanos en el arte de la violencia pueden aun ser los más eficaces obreros de la acción directa no-violenta".

KRISHNALAL SHRIDHARANI. "War without violence." Nueva York, 1939. (Citado por Aldous Huxley en "Ciencia, Libertad y Paz." Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1947).

UN PACIFISTA: EUGEN RELGIS

Se encuentra en Montevideo Eugen Relgis, prestigioso escritor rumano, cuyo nombre, junto a los de Romain Rolland, George Nicolai, Auguste Forel, Stefan Zweig, H. L. Follin, se halla vinculado a los movimientos pacifistas y universalistas producidos en Europa después de la guerra del 14.

Relgis ha trabajado incansablemente por la Paz. Su tesis fundamental, el *Humanitarismo*, expuesto por primera vez en 1923 en su *Appel aux Intellectuels libres et aux Travailleurs éclairés*, predica el pacifismo integral y la unidad orgánica de la humanidad, mediante la práctica del amor y la libertad.

Ofrecemos a continuación una rápida enumeración de las principales obras que integran la vasta bibliografía de Relgis.

Prosa. — Triomphe du Non-être; Soleil-Levant; Les Mélodies du Silence; Pierre Arbre; Les Voix en Sourdine; Les amitiés de Miron. — *Poesía.* — Les Sonets de la Folie; La Folie; Poésies; Cités voyageuses; Derniers poèmes; Coeurs et Moteurs. — *Viajes.* — Pérégrinations; Chemins en Spirale; La Bulgarie inconnue; Haltes chez des grands Européens; Dix Capitales. — *Ensayo y crítica.* — La littérature de la Guerre et l'Ere Nouvelle; La Colonne parmi les ruines; La jeune Europe; L'Esprit actif; Esperanto, langue de l'avenir; Romain Rolland. — *Estudios sociales.* — a) Humanitarismo. L'Humanitarisme et l'Internationale des Intellectuels; Les Principes Humanitaristes; Humanitarisme et Socialisme; L'Humanitarisme biblique; Humanitarismq et "Le Service général obligatoire pour la Nourriture"; Humanitarisme et Eugenisme; Humanitarisme et Individualisme; Cosmo-métapolis; b) Pacifismo. L'Internationale Pacifiste; Les Voies de la Paix; Un livre de paix: "La Biologie de la Guerre" de Nicolai; c) Historia y educación sexual. Eros dans le Troisième Reich; Histoire sexuelle de l'Humanité. — *Traducciones.* — 11 libros de Zweig. 7 de Ludwig. 1 de Romain Rolland. 1 de Wassermann, etc. — *Revistas que ha dirigido.* — L'Humanité; La Pensée libre; L'Humanitarisme.

Relgis publicará en el próximo número de ESCRITURA su primera colaboración: "La Marsellesa de la Paz".



LIBROS

Crítica y notas

RODÓ EN SUS PAPELES

A propósito de la exposición

I. Rodó siempre guardó un gran silencio sobre su intimidad. Pudo ser herencia parnasiana, o un orgánico pudor — nunca vencido por la publicación reiterada — o también su evidente distanciamiento de las formas literarias confidenciales. Creía en la obra de arte como objetivadora del existir, en una Belleza que levantara y cuajara, sin temblores, la anécdota vital.

La consecuencia es una sola: sabemos poco sobre su persona.

Pero si nada nos dijo, se dijo mucho. Como ensimismado, como solitario, era dado al examen de conciencia y a la auto-confesión (1). E Ibáñez afirma la "actitud testamentaria" de Rodó, su inacabable declararse a las generacio-

nes posteriores. Anotó sus actos, documentó hasta el detalle su vida y sus relaciones. Y lo conservó todo.

En algún ensayo del tiempo de "Le Songe", Henry de Montherlant hizo el elogio de la quema. Se refería a una necesaria liberación de las cosas que nos rodean, a un desprenderse de ese lastre testimonial y archivero que la vida va segregando inconcientemente en nuestro torno, y que nos ata y nos abruma.

Este "eterno recomenzar", esta romper el alma amarras con sus objetos, Rodó lo intentó alguna vez: ¿qué fué si no la tenaz ilusión del viaje? No lo acompañó, por suerte, de esos autos de fe — de fe palingenésica — que el autor de "Les Bestiaires" defiende. Enmarañados, descuidados, los papeles que custodian la casi totalidad de su paso estaban esperando el denodado afán investigador que se decidiera a hacerlos inteligibles. Y por eso hoy, mediante un curso feliz de esfuerzos, conocemos a Rodó en lo suyo, le tenemos en la diversísima materia de su cotidiano leer, meditar, preparar, contestar y crear.

II. En dos notas de "Marcha" — excelentes, como todas las suyas, — Emir Rodríguez Monegal ha reseñado puntualmente la organización y las más notables particularidades de esta Exposición Rodó.

El inmenso legado documental, custodiado primero por los hermanos del escritor y después por la Biblioteca Nacional, fué ordenado por Roberto Ibáñez y un núcleo de colaboradores eficientes. Una selección inteligente de él, una verdadera antología del Rodó íntimo y público es lo que se mostró durante casi un mes, en el marco digno de Solís.

El catálogo es ya un inexcusable instrumento de trabajo para todo el que escriba sobre el asunto. Su ampliación, su complemento: "Imagen documental de Rodó" que Ibáñez publicará, con los auspicios del Ministerio de Instrucción Pública, zanjará definitivamente muchas cuestiones que la forzosa limitación del material exhibido suscita sin resolver. (Y cuando se congrega en París una exposición Proust sin catálogo, no deben abundar por el mundo parangones para la lúcida diligencia del profesor uruguayo).

Ibáñez ha juntado dos calidades habitualmente enemigas: la precisión archivera y paleográfica con la aptitud estética e interpretativa, flanqueadas ambas por una simpatía directísima al hombre Rodó, aunque sin entregas ni debilidades por la suficiencia convencional de la figura.

La papelería rodoniana fué dividida primitivamente (E. Rodríguez Monegal: "Hacia un nuevo Rodó", "Marcha", 16-8-46) en: a) Manuscritos de Rodó: según su naturaleza, según el grado de composición a que responden, según el destino que corrieran, y según el estado de conservación; b) documentos de Rodó o sobre Rodó; c) manuscritos de valor literario o histórico dirigidos a Rodó.

En la exposición (370 piezas), se ordena en otra forma:

A) "Distribución metódica" (series, grupos y colecciones): I) Manuscritos: I — de carácter literario (los que sirvieron de fuente a obras publicadas; los que sirvieron de fuente a trabajos sueltos; los que sirvieron de fuente a trabajos inéditos); II — de carácter político; III — de carácter periodístico; IV — de carácter didáctico; V — de valor literario indiferente; VI — de carácter autobiográfico (páginas del archivo literario personal y páginas de carácter íntimo: apuntes de adolescencia, diarios y memorias),

2) Correspondencia enviada y recibida (cartas de Unamuno, Lugones, Chocano, Blanco Fombona, Miró, Alas, Darío, Nerro, Valera, Sanín Cano, Gómez Carrillo, Juan Ramón Jiménez, Varona, Marzall, Zorrilla, Herrera y Reissig, Ingenieros, Reyes, Rueda, Quiroga, Palma, José Eustasio Rivera, Rojas, Paul Fort, Guen de los Ríos, Alfonso Reyes, Juan F. Piquet, Javier de Viana, González Martínez, Supervielle, Menéndez Pidal, Blasco Ibáñez, Villalpessa, Henríquez Ureña, Alfredo Palacios, F. García Calderón y Guido Spano).

3) Impresos (ediciones, traducciones, diversas etapas del proceso de impresión: galenas y pruebas de página): I — en vida de Rodó; II — posteriores a su muerte; III — traducciones; IV — obras de la biblioteca de Rodó; V — páginas sueltas.

4) Documentos personales y familiares.

5) Testimonios.

B) "Coordinación temática", y C) "Indagación estilística", fueron realizadas en esta muestra en torno de "Ariel", pero son susceptibles de largo ejemplo ulterior. Sobre "Ariel" se convocaron textos muy diversos, desde el plan primitivo, turbante y muy ambicioso hasta los originales avanzados y finales; desde el lento proceso de una imagen: "la sombra de un compás tendiéndose sobre la esterilidad de la arena" hasta la publicación, el éxito, las reimpressiones, los juicios, las traducciones.

Se han reintegrado a su texto auténtico, muchas páginas maltratadas en las ediciones españolas y uruguayas; con el material que Rodó no preparó en forma definitiva, han sido salvadas, para futuras publicaciones, ciertas prisas de buena intención de los que no pudieron maniobrar con todos los papeles hoy arreglados. Ibáñez ha reordenado todo el material del "Ciclo de Proteo", reagrupando lo titulado como "Nuevos Motivos" y "Últimos Motivos"; sostiene que se puede hablar aún de unos "Novísimos". Su fe en la minucia testimonial de Rodó, ante la ausencia de constancias, le lleva a desmentir la difundida versión de la pérdida en Europa de unos "Nuevos Motivos" ya concluidos y prontos para la publicación.

El epistolario reunido es valioso; algunas cartas son reveladores retratos, de brevísimo trazo, implacablemente iluminados. Una de Salvador Rueda, lleno de envidia ante el estudio dedicado a Darío, desmesurado en sus elogios; la de Javier de Viana, elegíaca, en tono menor; las de Rubén, dispensador y suficiente; otra de Reyes, exigente, señorial; la de Enrique Gómez Carrillo, agresivo, torcido; la de Paul Fort... solicitándole una suscripción; las de Alfonso Reyes, claras, filiales; una de Unamuno, arremetiendo contra Francia, el racionalismo y "lo latino", a propósito de "Ariel".

Mucho hay enternecedor, pintoresco, ilustrativo. Sabemos ahora que Rodó atendía con cuidado a la publicidad, tan primitiva, de sus obras; que llevaba registros de correspondencia despachada y recibida; que recogía voces y expresiones en los clásicos castellanos; que pegaba recortes de periódico sobre libros inútiles; que retiró personalmente trescientos dieciséis ejemplares de los quinientos de la primera edición de "Rubén Darío", doscientos setenta y ocho de los setecientos de la primera de "Ariel".

Vemos la cara hermosísima de la madre, Rosario Piñeiro; vemos el documento —ridículo, patético— de una sociedad que Rodó formara en 1897 para explotar y comercializar la yerba mate, y a la que él, socio capitalista aportaría todo su activo: ¡quinientos pesos fuertes! Vemos el instrumento privado en el que José María Serrano le asegura seiscientos pesos por "Motivos de Proteo"; vemos la epílogal ficha 119 —el "diario de la enfermedad"— con las últimas palabras que escribió Rodó, anotando —el pormenor hasta el fin— "un té", y una serpeada línea descendente.

Asombra la compleja organización de esa vida y de esa obra, el afán contable con que todo lo apuntó y guardó. Aquella existencia semibohemia estaba rigurosamente planificada. Parecía conocer el consejo que en tal sentido daba Goethe— y que Robert D'Harcourt recoge (2) — a las personas inclinadas al desarreglo. No conoció, y en su época era lo normal, salvo para los investigadores profesionales, una precisa "organización del trabajo intelectual". Pero se acercó a tientas a ella.

III. Ante el héroe, el santo y el fundador, Plutarco y San Juan son siempre actuales. Para esta biografía ejemplar, para esta biografía arquetípica, pueden significar poco los entresijos del alma en que se fraguan móviles e

impulsos: lo que importa es promover a la emulación y a la disponibilidad y al afán de gloria, su luminoso resultado.

La inclinación legítima por tal manera, nos serviría para no enojarnos demasiado con cierta actitud que tiende a encontrar innecesarias muestras como la presente, para los que hablan de una violación inaceptable de lo íntimo.

Pero distingamos. Rodó no pertenecía a ninguno de los tipos enumerados recién. Era antes que nada y entrañablemente "un intelectual". Sin suficiencia, sin invocar inmunidades e irresponsabilidades suplementarias, sin ese lastre peyorativo y ególatra que la atribución, y sobre todo, la auto-atribución de intelectual, implica. La intimidad de Rodó, el Rodó en pantuflas, no desmerece en nada esa constante calidad de lección que la obra buscó. Fue concentrado, bueno, dolido y sin quejas. Ibáñez sostiene con verdad que "los documentos y originales que Rodó quiso legar, deparan su imagen cierta: más humana, de ningún modo menos pura que la ojeada hasta hoy."

IV. Esta imagen, esta confesión ¿modifican al Rodó anterior, al que conocíamos?

¿"Un nuevo Rodó", o un "Rodó más completo"?

Al cabo, pudiera tratarse de una querrela de palabras, pero para ver si lo es, resulta precisa una brevísima revista de las alternativas de su suerte y aprecio.

Con posterioridad a la muerte (tuvo la desgracia de terminar solo y en la lejanía espectacular de un semidestierro), la apoteosis a cuerpo tibio, la desmesura necrológica —ese típico rasgo nacional que traduce tantas veces mala conciencia— hizo pasto de su nombre. El volumen editado por el Centro de Estudiantes "Ariel", en 1920, es un muestrario calamitoso de aquel momento. (Aunque algunos trabajos, como el de Luisa Luisi, al que debe sumarse un pequeño ensayo de Centura García Calderón y el libro, aún válido, de Gonzalo Zaldumbide, ya guardan una decorosa y reflexiva medida).

Tal prisa frustró, en el caso presente, esa larga, esa nocturna etapa de silencio e inmediato descuido, que nos restituye tantas obras y autores con estatura y faz diferentes —mejor o peor, menor o mayor, poco importa— a las que su precisa contemporaneidad les había dado.

Encogido, incómodo, a horcajadas del bronce, Rodó pasa a integrar nuestra trinidad de glorias oficiales, con Zorrilla de San Martín, el poeta, y Vaz Ferreira, el filósofo. La "reforma universitaria" se realiza alrededor de ese Centro que llevó el nombre de "Ariel"; los núcleos conservadores y antiestatistas lo reclaman como suyo por su oposición al batllismo; Dardo Regules y Gustavo Gallinal anexan a su espíritu la corriente intelectual, bastante corta, de nuestro catolicismo.

Después de esa hora entusiasta, la crítica, un poco forzosamente, debió asumir un estilo de reticencia y un sistemático operar la resta, porque la exaltación anterior se lo había asignado todo a Rodó: todas las suscitaciones, todos los planteamientos, todas las respuestas.

Hacia el primer Centenario, cuando Arturo Searone recoge en su "Bibliografía" el anchísimo eco de Rodó, el "Proceso Intelectual del Uruguay", de Alberto Zum Felde, anuncia, con discreción, los nuevos vientos contrarios.

Se insistirá, por unos, en la carencia de un claro planteo económico, social e histórico. Se mencionan el carácter aristocrático del rodonismo, su ignorancia de la lucha de clases y de razas. Se dice que no hay en él incitaciones a la acción ni a la rebeldía, que su idealismo es un idealismo desenraizado y apoltronado de oligarca. Su adhesión al "imprescriptible elemento aristocrático" en las democracias, su posible inserción en la línea Renán—Pareto—Oriani, sirven para filiarlo en corrientes que él no previó y que hubiera rechazado sin una duda. Olvidando muchas páginas, se niega a su obra sabor testimonial de la vida americana: en ella no duelen el indio caído, el imperialismo, las democracias mestizas y precarias. Se sostiene que su enfrentamiento a Estados Unidos desconoció las tensiones del poder y el peso de lo material, que su visión del antagonista fué precaria y falsa.

La revista del "Centro Ariel", algunos artículos en "Acción" de Quijano, y Luis Alberto Sánchez, pontífice intelectual del aprismo, ordenan esta postura. El crítico peruano, que habla del "optimismo medicinal" de Rodó, elabora el tópico del "arielismo", sinónimo de un idealismo difuso y conformista, desentendido del dolor circundante y mentalidad de oligarquía ascendente. Pero la más significativa cifra de esta actitud es el trabajo de otro peruano, Andrés Townsend Ezcurra, que mereció el primer premio en un concurso convocado por William Berrien entre la juventud hispanoamericana en 1936. (3)

José Pereira Rodríguez (4) replicó con textos las afirmaciones recogidas por Townsend. Lo hizo con éxito, pero es difícilmente discutible que Rodó no pasó casi nunca de una tibia constancia, escasamente reiterada, de los temas e incitaciones aludidas, y que puso en otra parte su ardor y su desvelo.

Quedaría, naturalmente, por aclarar si no cabe en América otro pensamiento más intemporal y menos combatiente que el de Martí, o Sarmiento, o Montalvo, o González Prada. Quedaría, también, el bostezo ante ese cartabón de insuficiencias atribuidas a Rodó, y junto con él a tantos otros, capítulo de pretensiones genéricamente establecido y aplicado mecánicamente a todo pensamiento que no cumple lo que cierta perspectiva considera indispensable para la vitalidad u honradez de un mensaje.

Otros opondrán tachas más fundamentales. Son la general vaguedad de su metafísica y de su ética, la imprecisa conexión de sus ideales, su falta de inserción en un núcleo ontológico común. Su culto a la persona parece de una fragilidad que ignora la intemperie; escasamente astuta, escasamente armada, escasamente heroica, la doctrina de la búsqueda y realización individuales (estuvo obsesionado por la vocación y no por el destino), entre tantas ortodoxias maeizas y erizadas, frente a las cuales su eclecticismo y su "tolerancia" concluyen siendo pura abdicación y renuncia al trágico elegir.

Los "ideales" resultan muchas veces sólo verbal, literaria, precariamente armonizados; están "asociados", no "integrados". Término medio religioso, filosófico y político: racionalismo-helenismo-cristianismo, aristocracia-democracia, se juntan mediante la treta ecléctica. Se hace notar la falta de un inmediato sentido de la vida y de soluciones sólidas y accesibles al hombre común.

Muchos antiguos panegiristas llegarán a estas conclusiones. Dardo Regules refleja en su prólogo a "Los Últimos Motivos de Proteo" una posición defensiva (1932). Lo mismo Gallinal, más nostálgico y desencantado, en "La Nación" de Buenos Aires. Couture, José G. Antuña en "El Nuevo Acento", Héctor Villagrán marcan, por esos años, la desilusión de diferentes familias espirituales.

Su estilo, marmóreo, puro, deja de parecer un arquetipo de perfección. Se objeta su infaltable tersura, su sostenido tono de predicación, su párrafo excesivamente trabajado, su ondulación y longitud.

Después de esta ola de disfavor, una posición más equitativa empieza a

abrirse paso. Ya puede hablarse de una "tercera etapa", que despidió a las generalizaciones fáciles: los primero, negaciones más tarde, para no legitimar ningún juicio que no esté construido sobre el puntual conocimiento. Se investiga y publica. Se organiza el Archivo. Comienza la aparición, demasiado parsimoniosa, de las "Obras Completas". El primer tomo (1945) contiene los escritos de la "Revista Nacional de Literatura", de 1892 al 95. Tiene un solvente prólogo de José Pedro Segundo, donde el ensayista joven es colocado con precisión en las grandes corrientes críticas del siglo XIX. Al margen de las O. C., "Ariel" se redita con aclarador proemio de Juan Carlos Gómez Haedo.

Esta posición prescinde de todo lo que Rodó no es, de todo lo que Rodó no concede. Busca en él sus incitaciones más actuales: América, Personalismo Heroico, y las desbroza de lo mucho inexorablemente caedizo, fenecido, del ámbito intelectual de aquel tiempo (5). Reconoce que su sentido de la encarnación histórica no fué bastante lúcido ni arraigado, que nunca abandonó cierta miopía para lo telúrico, para lo económico-social, para lo inconsciente y lo demoníaco; que nos dió una versión demasiado periférica y luminosa del alma. (6)

Accepta que no fué un filósofo sistemático o asistemático, profundo, digno de ese nombre. "Pensador", "meditador", "escritor de ideas", se le concede por unos u otros, sin pedirle lo que nunca pudo dar.

Se descarta su insostenible originalidad, su innecesaria "originalidad americana". Emilio Oribe reitera con energía el todavía necesario origen europeo de las corrientes especulativas y de la renovación de formas y técnicas.

Para el mismo Oribe (7) "su blancor... es una gran doctrina humanista, en plena América embrionaria, afirmándose en la milagrosa voluntad que anida en la personalidad... una paideia de estirpe genuina en medio de una sociedad incipiente, convulsionada e indecisa". Concorde con su perspectiva, cree que "la cosmovisión helénica", el sabor griego, órfico y platónico y apolíneo es lo más entrañable y perenne de Rodó, junto al culto de la inteligencia fundido con las experiencias históricas y la pasión de la Belleza.

Ibáñez exalta "la dramática voluntad de forma" y "la apasionada disciplina profética", resultado de la búsqueda vía intermedia "entre la torre de marfil y el adoctrinamiento del coro humano"; el culto de la personalidad; su acendrado sentimiento de América; "el humanismo eterno"; su calidad de maestro con sus insitos dones; "el amor, la tolerancia, el optimismo heroico,

la gracia, el poder y el pudor de la palabra, la pasión y la persecución de la verdad". (8)

Para Luis Gil Salguero (9) el pensamiento de Rodó se entronca en el hilo filosófico personalista, que sigue al criticismo (y arranca de él), que precede al evolucionismo y al positivismo, que rebrota en Emerson y Carlyle y sobre todo en Kierkegaard. "La idea de la personalidad —la dicha suprema de los hijos de la tierra— es el centro delicado, el pensamiento verdaderamente original de Rodó" (10). Encuentra así numerosos puntos de contacto entre la doctrina de nuestro autor y un personalismo que fragua mejor que en parte alguna en la figura scheleriana de "el héroe" y en la diferencia entre "individuo" y "persona", que —tan maltratada y utilizada por las políticas entre las dos guerras— enuncia inmejorablemente el personalismo francés (vgr. el "Manifeste" de Mounier).

Todas las delicadas notaciones de la persona son registradas en Rodó por el profesor uruguayo: autenticidad y originalidad, renovación y palingenesis infinita, soledad, apertura al misterio, "cierta indigencia ontológica", trascendencia, desborde, encarnación histórica, comunión, tensión valorativa e ideal, amor, heroísmo, vocación, llamado, amor...

En su estilo difícil, impreciso —que tal vez pudiera compararse a un temblor friolento, amoroso, extático ante la vida, la libertad, los valores— Gil Salguero divulga esta nueva y taraceada versión.

Quedará para la futura indagación, establecer hasta donde estos matices pueden dibujar una real filosofía de la personalidad, hasta donde engranan, fuera de la ordenación externa de las páginas de un Ideario, con ese borroso *schema mundi* hecho de panteísmo, evolucionismo, realismo, idealismo y filosofía de la vida. (11)

Faltará precisar si se realizan en él, las aventuras más exquisitas del trascenderse; si la sustantividad, la subsistencia, no se escapan por el terso palabreo y el abundoso despliegue; si una postiza seguridad, si una posec magistral demasiado constante no cierran esta personalidad a las inflexiones de lo abismal, al llamado y sentimiento de "lo oceánico" (Koestler), o de esa "noche sinfónica" a la que él prefirió "la noche estatuaria"; si ese compromiso y encarnación de la persona en la acción, fué sentida por él hasta un quemarse, un romperse, hasta ese abnegarse en una entrega que es la gran realización, la gran victoria.

Deberá aclararse si esa "indigencia ontológica", que el mismo G.S. reco-

ge de observaciones de Gabriel Marcel, no fué viciosamente superada por el consuetudinario orgullo del humanismo renacentista que tantas páginas de "Motivos de Proteo" se limitan a orquestar, maravillosamente desde luego; si la necesaria y creadora tensión soledad-comunidad pudo polarizar su viva energía entre las arideces de la confianza racionalista y de su atomismo social.

Reconocemos con Gil Salguero que es difícil saber "hasta donde el pensamiento de un autor posee a ese autor", pero suponemos con respeto que resulta problemático conocer por hoy —y por siempre!—, si ese personalismo heroico es fiel a las más constantes recorridas, elevaciones, y gravedades del pensamiento rodoniano.

V. Tal es, en tres planos muy esquemáticos, el curso de la valoración de Rodó. El segundo aún no se ha borrado, el tercero es por ahora indeciso.

La Exposición viene a agregarse a ellos, modificando algunos rasgos de la figura humana del autor.

La vida amorosa. A la suspicacia moderna se le hacía arduo creer que toda la vida erótica de J.E.R. pudiera reducirse al soneto a la bailarina Lola Millanes y a la noche que pasó sentado en el cordón de una vereda. ¡Un tímido!, ¡un sublimado! Ibáñez ha penetrado con seguridad y tacto grandísimo en este decisivo sector de su intimidad, y su resultado son dos nombres: Luisa, el amor de la adolescencia, Marta, el de la madurez. Claro que esta nómina, tan angosta, tan platónica pudiera no satisfacer a esos biógrafos acostumbrados a trabajar con los largos roles de Byron o de Lope. Pero, además de los nombres, existieron las anónimas. También Italia fué para Rodó como lo fué para Goethe, y mucho más radicalmente, la gozosa revelación de la felicidad de los sentidos, el espolazo, demasiado tardío, agrio, erepuscular, de una energía que su vida claustral había dejado sin empleo.

La cultura filosófica. Dominaba la idea general de que Rodó no había pasado nunca del positivismo en sus epígonos, de los psicólogos franceses de principios de siglo, y de los "pensadores filosóficos" que tanto rimaban con su espíritu: Taine, Carlyle, Guyau, Renán. Zum Felde dice que en metafísica "no pasó de Spencer" y es evidente que no fué un lector de primera mano de los clásicos, de los grandes de la Filosofía.

Pero el material preparatorio de "Motivos de Proteo" testimonia que la curiosidad de Rodó fué más allá de lo que se pensaba. Bergson y Paulhan no le eran extraños. Regules ya toca el tema, respondiendo a Colmo, en el prólogo a "Los Últimos Motivos de Proteo", y nos hemos referido a sus contactos anotados por Gil Salguero, con la filosofía de la personalidad (aunque la difusión de ésta es posterior a la primera guerra mundial).

"*La gesta de la forma*". Conocíamos por la tradición y por el propio Rodó, en su página famosa sobre Flaubert, la agónica pugna por la expresión que fué su obra. Ahora tenemos esa pugna ante nuestros ojos. Vemos cada párrafo levantándose, creciendo, madurando sobre un mundo de tanteos, de borradores, de material preparatorio. Se trata de una labor asombrosa, lentísima e inconcebible, y que está perfectamente ejemplificada en algunos fragmentos exhibidos. (Sólo faltaría el puño de la camisa, en el que, según Pérez Petit (12) el estilista de "Ariel" anotaba en la calle sus repentinos hallazgos).

Vale anotar, al margen, que Rodó no era especialmente feliz, acertado, gracioso ni agudo en sus primeras redacciones, en sus confidencias, en sus memorias y cartas; que Cultura llevó aquí largamente la delantera a Naturaleza.

Ninguna obra como "Motivos de Proteo" tuvo parto más laborioso. Amontonó previamente una cantidad portentosa de materiales: resúmenes de libros, anécdotas, frases y reflexiones, con las que iba llenando cuadernos que titulaba variablemente por sus características externas o por su contenido: "Azulejo", "Garibaldino", "Hartmaniano", "Disciplinario". Pero aún sobre cada trozo dibujaba una marca con lápiz de color: una línea oblicua con puntos a sus flancos, una elipse que enrolaba cada uno en un tema determinado: "Carácter", "Destino".

La crítica. El escritor, que en los inicios de su carrera —pero ya en 1895 —todavía elogiaba los subproductos decadentes del romanticismo español y sudamericano (Balart, Núñez de Arce, Guido y Spano, Ricardo Gutiérrez) se prolongó en aquel amigo condescendiente que se prestaba al pedido conminatorio de Reyles: "más elogios"; en aquel prologuista, apenas elusivo, de algunos libros mediocres.

Porque es lo cierto que después de "Rubén Darío" la esplendorosa facul-

tad crítica parece ponerse en su espíritu. El hombre que se carteo y trató con lo más exquisito y actuante de la inteligencia de su tiempo (véase si no la lista de sus corresponsales), soslayó en su labor casi todo lo posterior a 1910, glosando, cuando lo hacía, figuras como la de Stechetti...

La razón, si no explícita, resulta ahora, por lo menos, clara. "El magisterio moral" desplazó — sin huecos, *sine die* — al "magisterio estético", "el pensador de América y de la personalidad", al mostrador de la Belleza. (Incluso el "Montalvo", que tiene sus pies en los dos ámbitos, se aloja más decididamente en el primero).

La dualidad dolorosa. — No fué marmóreo, ni sereno, ni feliz. Así lo creíamos, aunque la convicción provenía más bien de las simplificaciones oficiales o de críticos despistados por la apacibilidad lujosa de su estilo, que de una lectura atenta de su biógrafo más autorizado, Pérez Petit.

Pensábamos en el trámite opaco del solterón, hijo de familia, con cosas de hidalgo de aldea y con casa, comida y ropa aseguradas; en los largos paseos de la alta figura sonámbula; en las revanchas luminosas de la vida interior.

Sabíamos, eso sí, que en la vida de Rodó no todas fueron flores, conocíamos las amarguras de su vida política, su postergación ante la obsecuencia medioerfísima, su choque — irremediable — con la persona, la disciplina y el dogma.

No sospechábamos, sin embargo, hasta qué grado esta vida había sido oscura, dolorosa, torturada, insegura. La penuria económica le rondó hasta la sordidez. Los usureros le asediaron durante años (1905-1916 según Ibáñez, y Pérez Petit alude al hecho). (13) Llegó a carecer de lo más necesario; en ocasiones, a no tener para el café o unos zapatos decentes.

Desde que la dualidad se hace cabal, la huída, el viaje, le obsesionan. Pero no se entrega. Callado, dignísimo, luchó bravamente contra todo. Transité los mundos del sufrimiento. El dolor es uno de los temas cardinales de "Los Últimos Motivos". Fué vencido — por lo menos enfrentado — con la consigna del "optimismo heroico".

Nuestro tiempo y su filosofía han forjado otras expresiones que se nos antojan más justas para este impávido empeño humano ante la desolación abismal del mundo. De cualquier manera, la raíz de la que esta actitud nace lo acerca íntimamente a nuestro corazón, lo levanta del chato conformismo

progresista de su marco y época. ¡Qué distinta imagen, este Rodó pobre y trémulo, a la del orondo modernista de Luis Alberto Sánchez!

Y al tiempo de la mediocridad futura, la resonancia mundial. Mantenia una relación constante con los grandes nombres de la literatura española e hispanoamericana. Era un ciudadano de excepción de una sociedad internacional que, como tantas, se quebró.

Precisemos: al lado, al costado de esa comunidad europea del Espíritu que ejemplificarían la vida trashumante y amparada de Rilke, el Romain Rolland anterior a 1914 y la evocación enternecida de Georges Duhamel en "Geographie Cordiale de l'Europe", había otra, la trasatlántica: española, americana, que todavía no había destruído la disidencia ideológica y la irrupción internacional de otras influencias.

VI. Reiteramos la pregunta: ¿cambia la entidad de la obra y su calificación y valores frente a las revelaciones de la Exposición? Porque es Rodó, hombre, presencia, tránsito, el mejor iluminado. Y ¿hasta dónde el personaje importa ante la creación presente y clausurada, ante el producto objetivado y socializado de Cultura?

En general, poco. La palabra es lo que sobrevive. Sus verdades o sus errores. En el caso del escritor de ideas, la recreación de la interioridad surge sólo *explícita*, muy rara vez ayuda a *calificar*.

En nuestro caso, nos hace menos duras ciertas zonas marmóreas, menos impecablemente áridas; nos muestra la angustia y el temblor que se vencieron en ellas. Acerca la obra y le asigna un creador mucho más humano, complejo y simpático de lo que suponíamos. Y finalmente la abre. Porque la muerte no interrumpe el crecimiento de un mensaje cuando hay en él — para nosotros — planos prolongables, valor germinal, desenvolvimientos pasajeramente frustrados.

Es una convicción que se robustece cada día: la línea de Rodó quedó cortada en el umbral de transmuciones decisivas: en la espera del "momento milenarico", en la duda religiosa y metafísica. (14)

Una de las críticas más graves, más lesivas que se le hacían: el rasgo estático de su producción, la invariabilidad del profeta del "reformarse es vivir", va a caer con esto. Hoy sabemos que hubo muchas puertas cegadas en su espíritu, muchos pastos jugosos y secretos que secaron la usura de la vida y de la gloria, y el forzoso final cuando una segunda madurez empezaba.

"América", "Heroísmo", "Personalidad" y "Dolor" con acepción más honda: nacen como, promesas las notas anunciadas por Gil y por Ibáñez.

Pero también subsisten su noble anhelo de no deshacer, su temor a la intemperie y a la demolición, su elegante pirueta ante lo abismal o frente al Ser; su renuncia ante esos dos extremos de "lo irracional" y "lo divino", entre los que — según Scheler, — es puente el hombre; los límites de su afinado vivir en lo humano: Razón, Historia, Belleza.

A una renovada visión del testimonio de "Ariel", de "Motivos de Proteo", de los ensayos americanos, toca entronizar "el nuevo Rodó". De este exactísimo Rodó, en carne y hueso, salen muchos caminos para ayudarlo.

CARLOS REAL DE AZÚA

NOTAS

(1) "Esta soledad activa (o simplemente la soledad) interrumpe nuestra vida de relación justamente para remozarla y refrescarla en las fuentes primarias de la persona viviente. Su condición esencial es el ensimismamiento... El ensimismamiento es el descenso dentro del alma, la exploración en busca de nuestro auténtico ser; o, como se dice en los finos términos de la religión, el examen de conciencia" Manuel García Morente: "Ensayo sobre la vida privada". "Ensayos" p. 192.

(2) Robert D'Harcourt: "Goethe et l'art de vivre". París, 1935.

(3) Querremos destacar la importancia de este certamen en el que —perdónese la alusión personal— obtuvimos el segundo puesto. Tuvo un jurado tan calificado como Pedro Henríquez Ureña, Federico de Onís, Alfonso Reyes y Arturo Torres Riosco y comprobó una caducidad casi unánime de nuestro estilista.

(4) "Escolios a una apasionada revisión de Rodó". Montevideo, 1938.

(5) "Hay un Rodó que implacablemente el tiempo va destruyendo; hay un Rodó fijado o que permanece inalterable como las figuras ya inmutables de las consagraciones universitarias, hay por fin un Rodó que va continuamente viviendo, rebaciándose, creándose a través de una energía inagotable de espíritu y de belleza. No nos interesa el Rodó que ha sido origen de tantos libros, que se destruye al mismo ritmo de las ideologías y los temas de su tiempo; tampoco nos interesa el Rodó inmóvil en la fijeza de las adoraciones oficiales o de los descuidos analíticos". Prólogo de Emilio Oribe al "Pensamiento vivo de Rodó". Buenos Aires, 1944, págs. 10 y 11.

"Desde la muerte de Rodó hasta nuestros días, el plan de los estudios filosóficos, humanistas y sociales se ha acentuado poderosamente. Ya los maestros de la generación fin de siglo nos parecen superficiales, como Renan, Carlyle, Taine, Guyau y otros, comparados

con los nuevos dioses: Hamerl, Bergson, Heidegger, Max Scheler, Hamelin y Lalandé". op. cit., pág. 18.

"Aquel ámbito, donde Rodó asomaba como una cúspide, ha sido totalmente superado por una atmósfera en donde el espíritu suramericano ha empezado a beber en las auténticas fuentes vivas del pensar creador" op. cit. p. 19.

Caen en él "las estructuras superficiales en las que se reflejan las convicciones de un siglo determinado" op. cit. págs. 13 y 14.

(6) "Debió decir como se educa el Calibán de cada uno, puesto que no es posible suprimirlo". "En cuanto a la social, no presintió del todo la importancia de lo económico, el Calibán de Europa". Alejandro C. Arias: "Ideario de Rodó" pág. 110. "Estudios Literarios y Filosóficos". Montevideo, 1941.

(7) E. Oribe, en el prólogo ya citado, págs. 31 y 21.

(8) Las expresiones comilladas pertenecen al resumen de la conferencia que Ibañez pronunció en la exposición comentada y que publicó el diario "El País".

(9) Luis Gil Salguero: "Ideario de Rodó". Montevideo, 1943 y "Notas sobre la idea de personalidad en la obra de Rodó" págs. 106 a 132 en el n° 2 de los "Anales del Ateneo". Montevideo, Junio de 1947. El prólogo al "Ideario" fué reiterado en forma de conferencia en la Exposición Rodó.

(10) Pág. 108 de las citadas "Notas".

(11) Arturo Ardao: "El idealismo filosófico de Rodó" en "Marcha", 28-12-47.

(12) Pérez Petit: "Rodó", pág. 97.

(13) Pérez Petit: op. cit. pág. 356.

(14) Oribe. "Una personalidad inconclusa en grado sumo". Prólogo citado, pág. 13.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

"Tirón al aire" y Julio Piquet por José PEREIRA RODRIGUEZ (Montevideo, 1947). Texto de una conferencia que reactualiza la figura original de Julio Piquet. Después de una rápida y precisa ubicación biográfica en la que no falta la anécdota y hasta el pleito, examina Pereira Rodríguez la obra aforística de Piquet, transcribiendo con sumo placer (se advierte) abundantes fragmentos que constituyen una excelente muestra del ingenio rápido, agudo, irónico sin crueldad, y hasta sentimental, de Julio Piquet. Con un retrato a lápiz por Enrique Larreta.

Francia (1870-1939) por D. W. BROGAN (Editorial Fondo de Cultura Económica, 1947). Brogan traza la historia política de Francia entre las dos grandes derrotas de su existencia contemporánea. No se demora en el aspecto cultural ni en el económico pero los tiene en cuenta e integra con ellos su visión política. (Por ejemplo, no habla de la obra literaria de André Gide, pero sí de su *Voyage au Congo*; no menciona *A la recherche du temps perdu*, pero en sus páginas sobre el *affaire Dreyfus* asoma el joven Marcel). La visión de Brogan es completísima y de gran penetración.

Debió luchar contra la masa fabulosa de documentos (muchos contradictorios); contra la pasión partidaria; contra la inaccesibilidad de muchas fuentes; contra la inevitable falta de perspectiva histórica. Su intento es excesivo. El que haya podido realizarlo es el mejor elogio que puede hacerse. Varios índices facilitan el manejo de esta hermosa edición mejicana.

La náusea y El muro por Jean-Paul SARTRE (Editorial Losada, 1947).

Con estos dos volúmenes se inicia la publicación en castellano de la obra literaria de Sartre. *La náusea* participa del ensayo, de la novela-diario, del cuadro satírico de costumbres. La originalidad de su aporte consiste en incorporar a la ficción un auténtico problema de angustia metafísica. Pero la elaboración novelesca no es siempre excelente. Mejores, más expresivos de los recursos y limitaciones de Sartre, son los cinco cuentos reunidos bajo el título común de *El muro*. Todos ellos revelan experiencias angustiosas. Uno (*La cámara*) consigue un magnífico clima de enajenación y pasión amorosa; otro (*Intimidad*) ofrece el personaje femenino más convincente y complejo de Sartre; otro aún (*Inferencia de un jefe*) dibuja con lentitud, con precisión e ironía, la formación de una mentalidad fascista. (Ea, en realidad, un *Portrait of the Fascist as a Young Man*). En estos cuentos pueden señalarse algunos defectos: la insistencia en las taras sexuales (principalmente, *Eróstrato*); la arbitrariedad de la solución final (principalmente, *El muro*, por otros conceptos tan valioso). Pero, sobre todo, se destacan aquí la intensidad, la coherencia, el arte, con que Jean-Paul Sartre comunica su concepción dura y lúcida del mundo contemporáneo.

Los tres impostores por Arthur MACHEN (Editorial Emecé, 1947). Esta novela finisecular contiene seis cuentos largos: uno de ellos sirve de marco a los otros cinco. Dentro de la convención de la fábula, dos son verdaderos (incluyendo al marco); los otros cuatro son ficciones forjadas por los tres crueles impostores del título. Aunque los relatores varíen —y hay, además del autor, otros cuatro, ya que una dama urde dos historias—, la identidad de la concepción no se altera. Los seis cuentos dibujan una persecución; los seis introducen al espíritu del Mal, en sus más perversas, más horribles máscaras; los seis parecen abolir el sentido común y arrastran un fondo de oscura superstición. Pueden cambiar los ambientes; desde un tortuoso Londres que no reconocería Mr. Dalloway, hasta un Far West, insospechado por Bret Harte; pueden variar las fuentes literarias o los provocadores, desde el folclore galés hasta Stevenson o Cervantes o *Macbeth*; puede variar incluso, el ritmo de cada relato, ya se complazca en digresiones o descansos, ya acuda directamente a su espantoso, a su truculento fin. Lo que no se altera es esa sustancia irracional y perversa que Machen, con equívoco sentido del humor, descubre para estremecer al lector.

El ómnibus perdido por John STEINBECK (Editorial Estuario, 1947).

Esta novela marca con cruel nitidez la decadencia de Steinbeck. No porque sea despreciable o ilegible. Sino porque es mediocre, decididamente mediocre, feliz en su mediocridad. Steinbeck se ha limitado aquí a reproducir una situación dramática de seguro y manoseado efecto: aislar en un lugar poco accesible, nueve o diez personas provenientes de distintos mundos sociales;

entrelas momentáneamente por un accidente. enlazarlas por los apetitos o el interés. devolverlas luego a sus fuentes. Es el mismo recurso que usara como libretista de *Lifeboat*, film de Alfred Hitchcock, estrenado en Montevideo con el título de *Ocho a la deriva* (20th Century Fox, 1945). En esta novela, en vez de un bote-salvavida se trata de un ómnibus extraviado durante una tormenta. Un lento prólogo sirve para comunicar la historia de cada personaje. El desenlace llega rápidamente, después de algunas escaramuzas sexuales, más o menos desagradables. (El calificativo dependerá del lector). Todo esto habilita a la novela, después de ágil depuración, a ser adaptada sin mayores tropiezos al cinematógrafo, alto destino literario que no parece despreciar Steinbeck.

Una excursión a los indios ranqueles por Lucio V. MANSILLA (Editorial Fondo de Cultura Económica, 1947). Dignísima reedición de este clásico de la literatura americana. Julio Caillet-Bois traza en un sustancioso prólogo la biografía de Mansilla, y anota —con suma discreción— el texto que conserva intacta su frescura. Mansilla era un gran conversador y todo su libro es coloquio. Se trivializa cuando engola la voz y pretende redactar con elegancia o fi-

lososar con profundidad. Una muestra: *"Pero siento algo de pavoroso, que no está en los sentidos, que está en la imaginación; en esa región política, mística, fantástica, ardiente, fría, límpida, débil, transparente, opaca, luminosa, sombría, risueña, triste; que es todo y no es nada, que es como los rayos del sol y su penumbra, que cria y destruye, que forja sus propias cadenas y las rompe —que se engendra a sí misma y se devora, que hoy entona tiernas endechas al dolor, que mañana pulsa el plectro aurífero y canta la alegría que hoy ama la libertad y mañana se inclina sumisa ante la oprobioso tiranía"*. (La frase ocurre en el capítulo 50, página 283 de esta edición.) Es inmejorable, en cambio, cuando se abandona a la narración escueta o cuando reproduce el habla de sus hombres, entregando sin amplificaciones, sin segunda intención, el alma de sus gauchos. Abundan los episodios de esta índole; no es necesario destacarlos. No comprendo por qué no se ha estudiado —como se merece— el estilo singular de este libro, tan importante (además) para el mejor conocimiento del indio sudamericano y del gaucho que con él convivía o luchaba. El presente volumen integra la Biblioteca Americana, publicada en México en memoria de su organizador, don Pedro Henríquez Ureña.



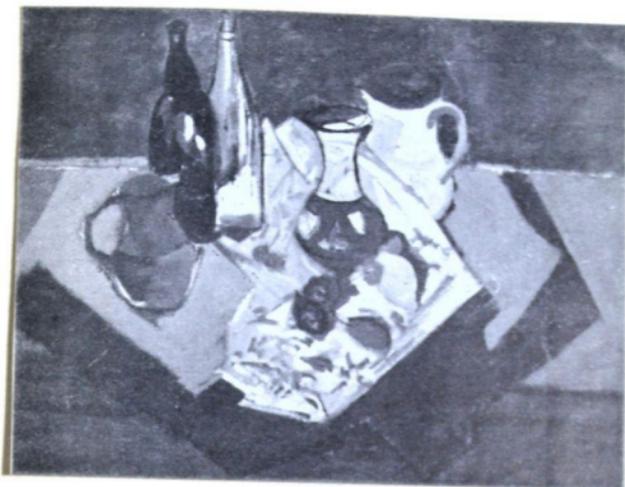
Niña (lápis)

Amalia Nieto

EXPOSICIONES

Verano 1947 - 1948

GALERIA MORETTI. — IX Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos del Uruguay. (37 obras de *Plinio Baptista Brum, Rafael Borella, Luis Dellapiane, Valentina Del'Harpe, Domingo De Lodron, Carlos de Santiago, Elida Bettoni de De Martino, Renée Geille Castro de Sayagués Lasso, Celia Giacosa, Domingo Giandrone, José M. Guibernau, Elia Laporte de*



Naturaleza muerta (óleo)

José Palmeiro

Rivière, María Martínez Bula de Legrand, María Elisa Masini, Juan Carlos Montero Zorrilla, Pascacio Odiozabal, Manuel Paz Morquio, Sara Puglia, Luis Queirolo Repetto, Miguel Rodríguez, Celio Roda, Ada Rossinelli, Diego Sabater, Sanjurjo Alvaro Satre, Raúl Sienna, Alberto H. Silveira y Manuel Rosé). — Exposición de 16 obras de *Luis Riera Ferrer*.

GALERIA BERRO. — **DICIEMBRE:** 17 óleos de *José Palmeiro*. — **ENERO:** Exposición de cuadros antiguos (obras de *Eustache Lesueur, Johann Christian Vollerdt, Salvator Rosa, Pieter Van Der Leeuw, Abraham Van Cuylenborch, Peeter Huys, Michel Carrée, Giovanni Lanfranco, Wilhelm Schellinks, Jan Van Bylert, Jacques Courtois y Luca Giordano*).

"ARTE BELLA". — **DICIEMBRE:** Pintores franceses en reproducciones francesas. 30 reproducciones de impresionistas y de *Bonnard, Picasso, Bra*

que. — ENERO: Exposición de ex-libris europeos y americanos. — FEBRE-
RO: Muestra de xilgrabado de *Durero*, con obras de las series "Apoca-
lipsis", "Vida de Jesús" y "Vida de María".

AMIGOS DEL ARTE. — 15 dibujos y 41 ilustraciones de *Amalia Nieto*.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

	Pág.
El enigma de Ulises, por <i>Jorge Luis Borges</i>	5
Alguien en la encrucijada, por <i>Cecilia Meireles</i>	8

SEGUNDA PARTE

POESÍA

Pleine mer, por <i>Jules Supervielle</i>	13
Alta mar, traducción de <i>Rafael Alberti</i>	14
Jules Supervielle y su poesía, por <i>Isabel Gilbert de Pereda</i>	16

NOVELA Y CUENTO

El culto de la violencia en el cuento latinoamericano, por <i>Raymond L. Grismer</i> y <i>John F. Flanagan</i>	33
--	----

MUSICA

Una revisión de las notaciones musicales de los griegos, por <i>Lauro Ayestarán</i>	43
---	----

TEATRO

De Racine a Jean-Louis Barrault, por <i>Emir Rodríguez Monegal</i>	51
Calendario de teatro. Aficionados, por <i>C. M. M.</i>	65

CINE

La nueva cinegrafía italiana. Apuntes para una conversación actual, por <i>Horacio Coppola</i>	71
--	----

	Pág.
En torno a un experimento: "La dama en el lago"; por <i>José María Podestá</i>	75
Notas: Balance de "Así te desco"; La muerte de Sergio Eisenstein; Benacimiento y breve historia del Cine-Club, por <i>J. M. P.</i>	80

POR LA PAZ

Falsas objeciones a los pacifistas, por <i>Julio Bayce</i>	83
Mahatma Gandhi; la no-violencia; la <i>satyagraha</i> y occidente	87
Un pacifista: Eugen Relgis	88

LIBROS — Crítica y notas

Rodó en sus papeles. A propósito de la Exposición, por <i>Carlos Real de Azúa</i>	89
Notas bibliográficas	103

EXPOSICIONES — Verano 1947-1948	106
---	-----

GRABADOS

Facsímil de la portada del "Diálogo della musica antica et della moderna", de Galilei (1581)	45
Fotograma de "La dama en el lago"	76
Niña (lápiz), de <i>Amalia Nieto</i>	106
Naturaleza muerta (óleo), de <i>José Palmeiro</i>	107

VINETAS

de <i>Adolfo Pastor</i>	33, 43, 51, 71, 83 y	89
de <i>M. A. Pareja Piñeyro</i>		13

El número 3 de ESCRITURA se terminó
de imprimir el día 2 de abril de 1948
en los talleres gráficos "Gaceta Comercial"
Plaza Independencia 717
Montevideo

